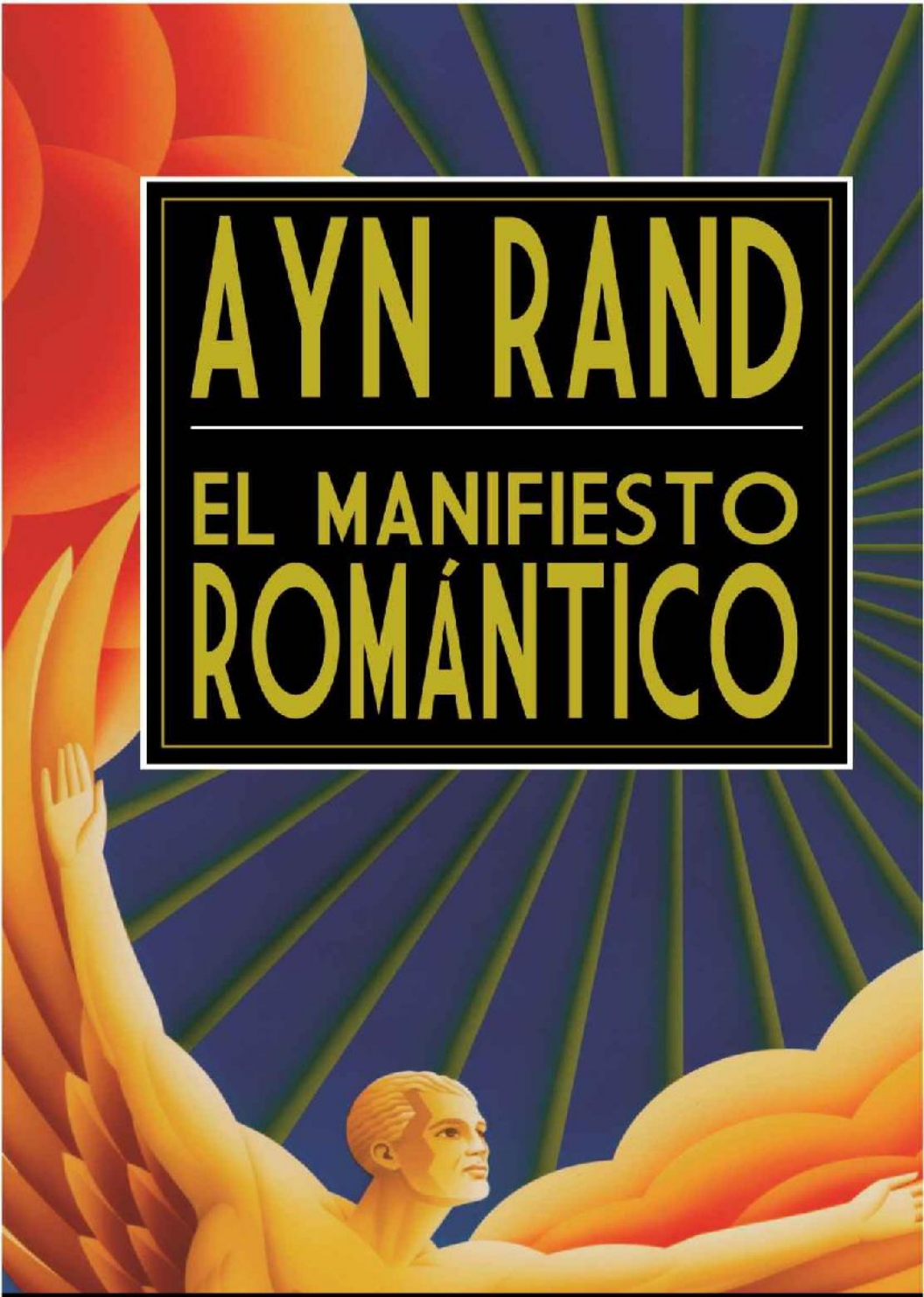
AYN RAND

EL MANIFIESTO ROMÁNTICO



GRITO SAGRADO [EDITORIAL]

ACCESO ABIERTO

e-book

El Manifiesto Romántico

Ayn Rand

Catálogo

El Manifiesto Romántico

EDICIÓN ORIGINAL

1961 - Ayn Rand

TÍTULO ORIGINAL

The Romantic Manifesto

ILUSTRACIÓN DE TAPA

Nicholas Gaetano

DISEÑO DE TAPA E INTERIORES

Ecuación

DIRECCIÓN EDITORIAL

Sandra Cotos, Alejandro Leibovich

Rand, Ayn, El Manifiesto Romántico. - 1a ed. - Buenos Aires : Grito Sagrado Editorial de Fund. de Diseño Estratégico, 2009. 264 p. ; 17,5x10,5 cm. - (Clásicos / Rosa Pelz)

ISBN 978-987-1239-48-1

1. Narrativa Estadounidense. CDD 891.74

© 2009 by Grito Sagrado Editorial. Fundación de Diseño Estratégico. © Ayn Rand, 1961. Renewed

Grito Sagrado Editorial

Tel: (5411) 4115-0100

Buenos Aires - Argentina

ventas@gritosagrado.com.ar

www.gritosagrado.com.ar

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Fecha de catalogación: 18/03/2009

CREATIVE COMMONS

Distribuidor exclusivo de eBooks: Objetivismo Internacional
https://larebeliondeatlas.org/ebooks/

Índice

ÍNDICE

El Manifiesto Romántico

Introducción

1. La psico-epistemología del arte
2. La filosofía y el sentido de la vida
3. El arte y el sentido de la vida
4. El arte y la cognición
5. Los principios básicos de la literatura
6. ¿Qué es el Romanticismo?
7. El vacío estético de nuestra era
8. El contrabando del Romanticismo
9. El arte y la traición moral
10. Introducción a *Noventa y tres*
11. El propósito de mis obras
12. La cosa más simple del mundo

Introducción

El MANIFIESTO ROMÁNTICO

Ayn Rand

Una filosofía de la literatura

" Este manifiesto no surge en nombre de una organización o un movimiento. Hablo sólo por mí misma. No existe hoy un movimiento romántico. Si llegara a existir alguno en el arte del futuro, este libro habrá ayudado para que surja".

En este trabajo indagador y audaz, Ayn Rand se abre paso a través de una nube de sentimentalismo y vagas ideas que rodean a la cuestión del arte. Por primera vez se le da al arte una definición precisa y se hace un análisis cuidadoso de su naturaleza. Con su habitual honestidad sin compromisos a la que tiene acostumbrados a millones de lectores, Ayn Rand presenta un argumento contundente contra ambos, el arte naturalista y el arte abstracto, explicando el impulso que la lleva a escribir y los objetivos que pretende alcanzar. *El Manifiesto Romántico* toma su lugar como piedra basal del monumento intelectual erigido por una de las más notables escritoras y pensadoras de nuestra era.

INTRODUCCIÓN

La definición de "manifiesto" según el diccionario es: "Una declaración pública de intenciones, opiniones, objetivos o motivos como la emitida por un gobierno, un estado, o una organización". Debo declarar, entonces, que este manifiesto no surge en nombre de una organización o un movimiento. Hablo sólo por mí misma. No existe en la actualidad un movimiento romántico. Si ha de existir en el futuro, este libro habrá ayudado para que surja.

De acuerdo con mi filosofía, uno no debe expresar opiniones, intenciones, objetivos o motivos sin establecer sus razones personales por ellos, es decir, sin identificar sus bases en la realidad.

Por consiguiente este manifiesto, la declaración de mis objetivos o motivos personales, se encuentra al final de este libro, luego de la presentación de las bases teóricas que me llevan a esos objetivos y motivos particulares. La declaración está en el capítulo 11, "El propósito de mis obras", y, en parte, en el capítulo 10, "Introducción a *Noventa y tres*".

Aquellos que consideran que el arte se halla fuera del territorio de la razón, harían bien en dejar este libro de lado. Aquellos que piensan que nada está fuera del campo de la razón encontrarán que este libro no es para ellos. Aquellos que piensan que nada está fuera del campo de la razón encontrarán en este libro las bases de una estética racional. Es la ausencia de tal base lo que ha hecho posible la obscenamente grotesca degradación del arte en la actualidad.

Una cita del capítulo 6 es: "La destrucción del Romanticismo en la estética, como la destrucción del individualismo en la ética, o del capitalismo en la política, fue posible por el vacío filosófico. [...] En los tres casos la naturaleza de los valores fundamentales involucrados nunca había sido definida explícitamente, los temas eran discutidos en términos de no-esenciales, y los valores fueron destruidos por hombres que no sabían lo que estaban perdiendo ni por qué".

Respecto al Romanticismo, muchas veces he pensado que soy un puente desde un pasado no identificado hacia el futuro. De niña tuve un destello del mundo previo a la Primera Guerra, el último brillo de la más radiante atmósfera cultural en la historia del hombre (alcanzada no por la cultura rusa sino por la occidental). Un fuego tan poderoso no se apaga de una sola vez: inclusive bajo el régimen soviético, en mis años escolares, obras como *Ruy Blas* de Víctor Hugo y *Don Carlos* de Friedrich Schiller eran incluidas como repertorios teatrales, no como restauración histórica, sino como parte de la escena estética contemporánea. Tal era el nivel de los criterios e intereses intelectuales del público. Si uno ha lle-

gado a ver esa clase de arte, y más ampliamente: la posibilidad de esa clase de cultura, se es incapaz de conformarse con menos.

Debo enfatizar que no estoy hablando de objetos concretos, ni de política, ni de trivialidades periodísticas, sino del "sentido de la vida" de ese período. Su arte proyectaba un sobrecogedor sentido de libertad intelectual, de profundidad, es decir de interés en los problemas fundamentales, de criterios exigentes, de originalidad inagotable, de posibilidades ilimitadas y por sobre todo, de un profundo respeto por el hombre. La atmósfera existencial (que entonces estaba siendo destruida por las tendencias filosóficas y los sistemas políticos de Europa) aún mantenía una benevolencia increíble para el hombre actual, es decir, un sonriente y confiado deseo del bien del hombre por el hombre y del hombre por la vida.

Muchos comunicadores han dicho y escrito que no es posible trasmitir la atmósfera del mundo occidental antes de la Primera Guerra Mundial, es imposible de comunicar a aquellos que no vivieron ese período. Yo solía preguntarme cómo los hombres pudieron decirlo, saberlo y aun renunciar a ello, hasta que observé a los hombres de mi generación y de las precedentes. Ellos habían renunciado a todo esto y, además, habían renunciado a todo aquello que hace que la vida sea digna de vivir: convicción, valores, futuro. Eran enormes seres vacíos y amargados lamentándose ocasionalmente de la desesperanza de la vida.

Cualquiera que sea la traición espiritual que habían cometido, no podían aceptar la cloaca cultural del presente, no podían olvidar que una vez habían visto una posibilidad más alta y más noble. Incapaces o sin deseos de aceptar qué lo había destruido, continuaron insultando al mundo o llamando a los hombres para que regresaran a dogmas sin significado, tales como la religión y la tradición, o se mantuvieron callados. Incapaces de ahogar su visión o de luchar por ella, eligieron la salida "fácil": renunciaron a la valoración. Batallar en este contexto, significa pensar. Hoy me

asombra ver cuan obstinadamente los hombres se aferran a sus vicios y con qué facilidad renuncian a lo que consideran el bien.

El renunciamiento no es una de mis premisas. Si veo que el bien es posible para el hombre, y aun así se desvanece, no acepto "Esa es la tendencia del hombre" como explicación suficiente. Me hago preguntas como: ¿Por qué?, ¿qué lo causó?, ¿qué o quién determina las tendencias del mundo? (la respuesta es: la filosofía).

El rumbo del progreso de la humanidad no es una línea recta, automática, sino una tortuosa batalla con idas y vueltas y recaídas en la estancada noche de lo irracional. La humanidad avanza porque existen esos puentes humanos que son capaces de asir y transmitir a través de años o siglos los logros que los hombres hayan alcanzado, y de llevarlos más adelante. Santo Tomás de Aquino es un ilustre ejemplo: fue el puente entre Aristóteles y el Renacimiento, desandando el infame desvío del Oscurantismo y la Edad Media.

Si me atengo a la evolución, sin la intención pretenciosa de hacer comparaciones, yo soy un puente de esa clase, entre los logros estéticos del siglo XIX y las mentes que eligen descubrirlos, cualesquiera que sean el tiempo y lugar en el que tales mentes puedan existir.

Es imposible para los jóvenes de hoy captar la realidad de los más altos potenciales del hombre y qué escala de logros se habían alcanzado en una cultura racional (o semi-racional). Pero lo he visto. Sé que fue real, que existió, que es posible. Es ese conocimiento lo que quiero mostrar a la vista de los hombres, lo que existió por el breve período de menos de un siglo, antes de que el manto de barbarie caiga por completo (si lo hace) y el último recuerdo de la grandeza del hombre se desvanezca en otro Oscurantismo.

Me ocupé de aprender qué hizo que el Romanticismo, el mayor logro en la historia del arte, fuera posible y qué lo destruyó. Aprendí, como en otros casos que involucran a la filosofía, que el

Romanticismo fue vencido por sus propios representantes, aquello que aun en su propio espacio de tiempo no había sido reconocido ni identificado apropiadamente. Es la identidad del Romanticismo la que quiero transmitir al futuro.

Con respecto al presente, no deseo rendir el mundo a las contorsiones convulsivas de cuerpos autoinducidamente descerebrados, sin ojos, que llevan a cabo en apestosos sótanos, rituales ancestrales para ahuyentar el terror, que abundan en cualquier jungla, y a los exorcistas médicos brujos que lo llaman "arte".

Nuestro tiempo no tiene arte ni futuro. El futuro, en el contexto del progreso, es una puerta abierta sólo para aquellos que no renuncian a su facultad conceptual; no está abierta a místicos, hippies, drogadictos y ritualistas tribales, o a cualquiera que se reduzca a sí mismo a un nivel sensorial de atención sub-animal y sub-perceptivo.

¿Llegaremos a ver un Renacimiento estético en nuestro tiempo? No lo sé. Lo que sí sé es esto: cualquiera que luche por el futuro, vive en el presente.

(Todos los ensayos en este libro con la excepción de uno, aparecieron originalmente en mi revista *El Objetivista* (originalmente *The Objectivist Newsletter*). La fecha al final de cada ensayo indica la edición en que apareció. La excepción es "Introducción a *Noventa y tres*" que es una versión resumida de la introducción que escribí para una nueva edición de *Noventa y tres* de Víctor Hugo, traducida por Lowell Bair, publicada por Bantam Books, Inc. en 1962.

The Objectivist es una publicación que se ocupa de la aplicación de mi filosofía a los problemas y a las cuestiones de la cultura actual. Para más información, aquellos interesados pueden escribir a *The Objectivst*, 201 East 34th Street, New York, N.Y. 10016.

Ayn Rand

New York

Junio de 1969

Capítulo 1

1. LA PSICO-EPISTEMOLOGÍA DEL ARTE

La posición del arte en la escala del conocimiento humano es, quizás, el síntoma más elocuente del abismo entre el progreso del hombre en las ciencias físicas y su estancamiento (o, su retroceso, hoy) en las humanidades

Las ciencias físicas son regidas todavía por un remanente de epistemología racional (que rápidamente está siendo destruido), pero las humanidades han sido virtualmente abandonadas a la epistemología primitiva del misticismo. Mientras la física ha alcanzado el nivel en el que los hombres son capaces de estudiar las partículas subatómicas y el espacio interplanetario, un fenómeno como el arte ha permanecido como un oscuro misterio, con poco o nada conocido respecto de su naturaleza, su función, en la vida humana o la causa de su tremendo poder psicológico. Sin embargo, el arte tiene una importancia muy fuerte e intensa para la mayoría de las personas, desde las horas de su amanecer prehistórico, anterior al nacimiento del lenguaje escrito.

Mientras, en otros campos del conocimiento los hombres han superado la práctica de buscar la guía de oráculos místicos cuya calificación para el trabajo fue su ininteligibilidad, en el campo de la estética esta práctica ha permanecido en todo su vigor y se está transformando en más crudamente obvia hoy. Así como los salvajes tomaban los fenómenos de la naturaleza como un hecho, un irreducible primario, que no puede ser cuestionado o analizado, como el exclusivo dominio de una clase especial de ininteligibles demonios: sus emociones; así hoy, los salvajes epistemológicos toman el arte por supuesto, como un irreducible primario que no puede ser cuestionado o analizado, como el dominio exclusivo de una clase especial de demonios ininteligibles: sus emociones. La única diferencia es que el error de los salvajes prehistóricos era inocente.

Uno de los más espantosos monumentos al altruismo es la *negación de uno mismo* inducida culturalmente: el deseo de vivir con uno mismo como con lo desconocido, para ignorar, evadir, reprimir las necesidades personales (*no sociales*) del alma, de saber menos de las cosas que más importan, y así entregar los más profundos valores a las profundidades de la *subjetividad* y su vida al lúgubre yermo de la culpa crónica.

El desprecio cognitivo hacia el arte ha persistido ciertamente porque la función del arte no es social (ésta es una instancia más de la inhumanidad del altruismo, de su brutal indiferencia por las necesidades más intensas del hombre, de un hombre real individual. Es un ejemplo de la inhumanidad de *cualquier* teoría moral que considera los valores morales como una cuestión puramente social). El arte pertenece a un aspecto no socializable de la realidad, el cual es universal (es decir, es aplicable a todos los hombres), pero no colectivo: no se puede aplicar a la naturaleza de la consciencia del hombre.

Una de las características distintivas de una obra de arte (incluida la literatura) es que no sirve a ningún fin práctico material, sino que es un fin en sí mismo; no sirve a ningún otro propósito más que la contemplación, y el placer de esa contemplación es tan intenso, tan profundamente personal que el hombre lo experimenta como un fundamento autosuficiente, auto-justificado y, a menudo, resiste o rechaza cualquier intención de analizarlo: la sugestión, para él, tiene la calidad de un embate sobre su identidad, sobre su *self* más profundo y esencial.

Ninguna emoción humana puede carecer de causa, menos aún una emoción tan intensa puede carecer de causa, ser irreducible y no mantener relación con la fuente de emociones (y de valores): son las necesidades para la supervivencia de una entidad viva. El arte *sí* tiene un propósito y *sí* sirve a las necesidades del hombre; sólo que no es una necesidad material física, sino que es una necesidad de la consciencia del hombre. El arte está intrínse-

camente ligado a la supervivencia del hombre. No a su supervivencia física, sino a aquella de la que su supervivencia física depende: a la preservación y supervivencia de su consciencia.

La fuente del arte yace en el hecho de que la facultad cognitiva del hombre es *conceptual,* es decir, que el hombre adquiere conocimiento y guía sus acciones no por medio de percepciones simples y aisladas, sino mediante *abstracciones*.

Para entender la naturaleza y función del arte uno debe entender la naturaleza y función de los conceptos.

Un *concepto* es una integración mental de dos o más unidades que son aisladas por un proceso de abstracción y unidas por una definición específica. Mediante la organización de su material perceptivo en conceptos, y sus conceptos en conceptos más y más amplios, el hombre es capaz de captar y retener, de identificar e integrar una cantidad ilimitada de conocimiento, un conocimiento que se extiende más allá de los objetos inmediatos, de cualquier momento inmediato dado.

En todo momento, los conceptos le permiten al hombre mantener en el foco de su atención consciente mucho más de lo que su capacidad puramente perceptiva le permitiría. El alcance de la atención perceptiva del hombre, el número de percepciones con las que puede lidiar en cualquier momento dado, es limitado. Puede que sea capaz de visualizar cuatro o cinco unidades, como, por ejemplo, cinco árboles. No puede visualizar cien árboles ni algo que está a una distancia de diez años luz. Es sólo su facultad conceptual la que le permite manejar conocimientos de esa clase.

El hombre retiene sus conceptos por medio del lenguaje. Con excepción de los nombres propios, cada palabra que usamos es un concepto que soporta un ilimitado número de objetos concretos de una cierta clase. Un concepto es como una serie matemática de *unidades específicamente definidas* extendiéndose en ambas direcciones, abiertas e incluyendo a *todas* las unidades de esa

clase en particular. Por ejemplo, el concepto "hombre" incluye a todos los hombres que viven en el presente, que hayan vivido o que vayan a vivir, un número de hombres tan grande que uno no sería capaz de percibirlos a todos visualmente, menos aún estudiarlos a todos o descubrir algo sobre ellos.

El lenguaje es un código de símbolos audiovisuales que sirven a la función psico-epistemológica de convertir las abstracciones en objetos concretos o, más precisamente, en el equivalente psico-epistemológico de objetos concretos en un número manejable de unidades específicas.

(La psico-epistemología es el estudio de los procesos cognitivos del hombre desde el punto de vista de la interacción entre la mente consciente y las funciones automáticas del subconsciente).

Consideren la enorme cantidad de integraciones conceptuales involucradas en cualquier exposición, desde la conversación de un niño hasta el discurso de un científico. Piensen en la larga cadena conceptual que empieza a partir de definiciones simples y evidentes y crece hasta conceptos más y más elevados, formando una estructura jerárquica de conocimiento tan compleja que no existe computadora electrónica que pueda aproximársele. Es por medio de tales cadenas que el hombre debe adquirir y conservar su conocimiento de la realidad. Sin embargo ésta es la parte más simple de la tarea psico-epistemológica. Hay otra parte que es aún más compleja.

La otra parte consiste en *aplicar* su conocimiento, es decir, evaluar los hechos de la realidad, elegir sus objetivos y guiar sus acciones en concordancia con ese conocimiento. Para lograrlo, el hombre necesita otra cadena de conceptos que deriva y depende de la primera, no obstante separada y en cierto sentido más compleja: una cadena de abstracciones *normativas*.

Mientras que las abstracciones cognitivas identifican los hechos de la realidad, las abstracciones normativas evalúan los he-

chos, prescribiendo una elección de valores y un curso de acción. Las abstracciones cognitivas se ocupan de lo que *es,* las normativas de lo que *debe ser* en el campo de lo que está abierto a la elección del hombre.

La *Ética*, la ciencia normativa, se basa en dos ramas cognitivas de la filosofía: la metafísica y la epistemología. Para prescribir lo que debe hacer el hombre, uno primero debe saber lo que él *es* y dónde *está*, es decir, cuál es su naturaleza (incluidos sus medios de cognición) y la naturaleza del universo en el que actúa (es irrelevante, en este contexto, analizar si la base metafísica de un sistema ético es verdadera o falsa; si es falsa el error hará a la ética impracticable. Lo que nos concierne aquí es solamente la dependencia de la ética sobre la metafísica).

¿Es el Universo inteligible para el hombre o ininteligible e imposible de conocer? ¿Puede el hombre hallar la felicidad en la tierra o está condenado a la frustración y la desesperación? ¿Tiene el hombre posibilidad de *elección*, el poder de elegir sus objetivos y de alcanzarlos, o es el juguete impotente de fuerzas que están más allá de su control, que son las que determinan su destino? ¿Debe el hombre, por su naturaleza, ser valorado como bueno o despreciado por malo? Estas son preguntas *metafísicas*, pero las respuestas a ellas determinan la clase de *ética* que los hombres aceptarán y practicarán; las respuestas son el eslabón entre la metafísica y la ética. Y aunque la metafísica como tal no es una ciencia normativa, las respuestas a esta categoría de preguntas implican en la mente del hombre, la función de juicios de valor, ya que forman el basamento de todos sus valores morales.

Consciente o subconscientemente, en forma explícita o implícita, el hombre sabe que necesita una visión exhaustiva de la existencia para integrar sus valores, elegir sus objetivos y planificar su futuro, para mantener la unidad y coherencia de su vida, y que sus juicios de valor metafísicos son parte de todo momento de su vida, de toda decisión, elección y acción.

La metafísica, la ciencia que se ocupa de la naturaleza fundamental de la realidad incluye las más amplias abstracciones del hombre. Involucra cada objeto concreto que haya percibido, abarca una enorme suma de conocimientos y una cadena tan larga de conceptos que ningún hombre podría tenerlos en el foco de su atención consciente en todo momento. Sin embargo, el hombre necesita todo eso para que lo guíe y necesita el poder de convocarlos dentro de su focalización consciente.

Ese poder le es dado por el arte.

El arte es una recreación selectiva de la realidad de acuerdo al juicio de los valores metafísicos de un artista.

Mediante una recreación selectiva, el arte aísla e integra esos aspectos de la realidad que representan la visión fundamental de uno mismo y de la existencia. A partir del incontable número de objetos concretos, de simples, desorganizados y (aparentemente) contradictorios atributos, acciones y entidades, un artista aísla las cosas que ve como metafísicamente esenciales y las integra en un nuevo y único objeto concreto que representa la corporización de una abstracción.

Por ejemplo consideremos dos estatuas con la figura de un hombre: una como un dios griego y la otra como una deformada monstruosidad medieval. Ambas son apreciaciones metafísicas del hombre; ambas son proyecciones de la visión del artista de la naturaleza del hombre; ambas son representaciones abreviadas de la filosofía de sus respectivas culturas.

El arte es una forma concreta de la metafísica. *El arte lleva los conceptos del hombre al nivel de percepción de su consciencia y le permite captarlos en forma directa, como si fueran percepciones.*

Ésta es la función psico-epistemológica del arte y la razón de su importancia en la vida del hombre (y la esencia de la estética Objetivista).

Así como el lenguaje convierte las abstracciones en el equivalente psico-epistemológico de objetos concretos, en un número

manejable de unidades específicas, así el arte convierte las abstracciones metafísicas del hombre en el equivalente de objetos concretos, en entidades específicas abiertas a la percepción directa del hombre. La frase: "El arte es un lenguaje universal" no es una metáfora vacía, es literalmente cierta, y se relaciona con el rol psico-epistemológico que cumple el arte.

Observen que en la historia de la humanidad, el arte comenzó como un dependiente (y a veces un monopolio) de la religión. La religión fue la forma primitiva de la filosofía: le daba al hombre una visión comprensiva de la existencia. Nótese que el arte de esas primitivas culturas era una manera de dar forma concreta a las abstracciones éticas y metafísicas de su religión.

La mejor ilustración del proceso psico-epistemológico involucrado en el arte puede señalarse mencionando un aspecto de una forma de arte en particular: las caracterizaciones en la literatura. El carácter humano, con todas sus innumerables potencialidades, virtudes, vicios, inconsistencias, contradicciones, es tan complejo que el hombre es su propio y más confuso enigma. Es muy difícil aislar e integrar rasgos humanos inclusive en abstracciones *puramente cognitivas* y tenerlas en mente cuando se trata de entender a la persona con quien uno se encuentra.

Ahora piense en la figura de *Babbitt* de Sinclair Lewis. Él es la forma concreta de una abstracción que cubre una incalculable suma de observaciones y evaluaciones de un incalculable número de características propias de un incalculable número de hombres de un cierto tipo. Lewis ha aislado sus rasgos esenciales y los ha integrado en la forma concreta de un solo personaje, y cuando uno dice de alguien "Es un Babbitt", su apreciación incluye en un solo juicio, el inmenso total que transmite esa figura.

Cuando llegamos a las abstracciones *normativas,* a la tarea de definir principios morales y proyectar lo que el hombre *debería ser,* el proceso psico-epistemológico es aún más difícil. La tarea demanda años de estudio, y los resultados son casi imposibles de

comunicar sin la asistencia del arte. Un tratado filosófico exhaustivo que defina los valores morales con una larga lista de virtudes a ser practicadas no serviría; no transmitiría cómo sería un hombre ideal y cómo actuaría: ninguna mente puede manejar semejante cantidad de abstracciones. Cuando digo "manejar" me refiero a re-traducir todas las abstracciones en los concretos perceptuales que ellos representan, es decir, reconectarlos con la realidad, y mantenerlos en el foco de nuestra atención consciente. No existe manera de integrar semejante suma sin proyectar una figura humana real, una forma concreta integrada que ilumine la teoría y la haga inteligible.

De ahí la estéril y no inspiradora futilidad de una enorme cantidad de discusiones teóricas sobre la ética, y el rechazo que muchos sienten hacia esas discusiones: los principios morales quedan en sus mentes como abstracciones flotantes, ofreciéndoles un objetivo que no pueden captar y demandándoles que reformen sus almas a su imagen y dejándolos así con una carga de indefinible culpa moral. *El arte es el medio indispensable para la comunicación de un ideal moral.*

Nótese que cada religión tiene su mitología, la manera de dar forma concreta y dramatizada a su código moral corporizado en las figuras de hombres que son su producto final (el hecho de que algunas de estas figuras sean más convincentes que otras depende de la comparativa racionalidad o irracionalidad de la teoría moral que ejemplifican).

Esto no quiere decir que el arte es un sustituto del pensamiento filosófico: sin una teoría conceptual de la ética un artista sería incapaz de lograr, con éxito, hacer concreta una imagen del ideal. Pero sin la asistencia del arte la ética no va más allá de la posición de una ingeniería teórica: el arte es el artífice del modelo.

Muchos lectores de *El manantial* me han contado que el personaje de Howard Roark les ayudó a tomar una decisión cuando enfrentaron un dilema moral. Ellos se preguntaron: "¿Qué haría

Roark en esta situación?", y, más rápido de lo que su mente podría identificar todos los complejos principios involucrados, antes de que su mente pudiera identificar la aplicación correcta de todos los complejos principios involucrados la imagen de Roark les dio la respuesta. Ellos sintieron, casi al instante, lo que él haría o no haría, y esto les ayudó a encontrar e identificar las razones, los principios morales que lo hubieran guiado. Ésa es la función psico-epistemológica de un ideal humano personificado (concretizado).

Es importante resaltar, sin embargo, que si bien los valores morales están profundamente involucrados en el arte, lo están sólo como una consecuencia, *no* como causa determinante: el objetivo primordial del arte es metafísico, no es ético. El arte no es la "dama de compañía" de la moralidad, su propósito fundamental no es educar, reformar, o abogar por algo. La forma concreta de un ideal moral no es un libro de texto sobre cómo trasformarse en un ideal. El propósito fundamental del arte *no* es instruir sino *mostrar,* alzar ante el hombre una imagen concreta de su naturaleza y de su lugar en el Universo.

Cualquier cuestión metafísica tendrá necesariamente una enorme influencia en la conducta del hombre y, por consiguiente, en su ética; y, ya que cada obra tiene un tema, necesariamente transmitirá alguna conclusión, algún "mensaje", a su público. Pero esa influencia y ese "mensaje" son sólo consecuencias secundarias. *El arte no es el medio de ningún fin didáctico*. Ésta es la diferencia entre una obra de arte y una representación de moralidad o un póster de propaganda. Cuanto más importante sea la obra de arte, mucho más universal será su tema. *El arte no es un medio de la trascripción literal*. Ésta es la diferencia entre una obra de arte y una noticia en el diario o una foto.

El lugar de la ética en cualquier obra de arte depende de la visión metafísica del artista. Si, consciente o subconscientemente, un artista cree en la premisa de que el hombre posee el poder de

la voluntad, dirigirá su obra hacia una orientación de valores (al Romanticismo). Si cree en la premisa de que el destino del hombre está determinado por fuerzas más allá de su control, enfocará su obra con una orientación anti-valores (al Naturalismo). Las contradicciones filosóficas y estéticas del determinismo son irrelevantes en este contexto, al igual que la verdad o falsedad de la visión metafísica del artista es irrelevante para la naturaleza del arte como tal. Una obra de arte puede proyectar los valores que el hombre ha de buscar, y enarbolar para sí la visión concreta de la vida que ha de alcanzar. O puede sostener que los esfuerzos del hombre son inútiles y guardar para sí la visión concreta del fracaso y la desesperación como destino final. En ambos casos, el medio estético, el proceso psico-epistemológico involucrado, sigue siendo el mismo.

Las consecuencias propias de la existencia, por supuesto, diferirán. Entre el incalculable número y la complejidad de opciones que enfrenta el hombre en su existencia diaria, con el frecuentemente confuso torrente de eventos, con la alternancia de éxitos y fracasos, de alegrías infrecuentes y sufrimientos que parecen interminables, a menudo se enfrenta al riesgo de perder su perspectiva y la realidad de sus propias convicciones. Recuerden que las abstracciones como tales no existen: son meramente la manera epistemológica del hombre de percibir lo que sí existe, y que lo que existe es lo concreto. Para adquirir el absoluto, persuasivo e irresistible poder de la realidad, las abstracciones metafísicas del hombre deben confrontarse con los elementos concretos, por ejemplo, con las formas del arte.

Piensen en la diferencia que habría si, en su necesidad de guía filosófica, confirmación o inspiración, el hombre retornara al arte de la Antigua Grecia o de la Edad Media. Si su mente y sus emociones operan simultáneamente bajo el impacto combinado del pensamiento abstracto y de la realidad inmediata, uno de los tipos de arte le dice que los desastres son pasajeros, que la grande-

za, la belleza, la fuerza, la confianza en sí mismo son su estado propio y natural. El otro le dice que la felicidad es transitoria y malvada, que él es un pequeño, deforme, impotente, miserable pecador, perseguido por malvadas gárgolas, arrastrándose aterrado al borde de un infierno eterno.

Las consecuencias de ambas experiencias son obvias, y la historia es su demostración práctica. No es sólo el arte el responsable de la grandeza o el horror de esas dos épocas, sino el arte como voz de la filosofía, de la particular filosofía que dominó a esas culturas.

Con respecto al rol de las emociones en el arte y al mecanismo subconsciente que sirve como factor integrador tanto en la creación artística como en la respuesta humana al arte, involucran un fenómeno psicológico que llamamos el *sentido de la vida*. Un sentido de la vida es un equivalente pre-conceptual de la metafísica, una apreciación emocional y subconscientemente integrada del hombre y de la existencia. Pero éste es, aunque corolario, un tema diferente (que discuto en los capítulos 2 y 3). Este tema es el rol psico-epistemológico del arte.

Una cuestión que surgió al comienzo de esta discusión, ahora debería ser aclarada. La razón por la cual el arte tiene un significado tan profundamente personal para el hombre es que confirma o niega la eficacia de la consciencia del hombre, en el caso en que una obra apoye o rechace su propia visión fundamental de la realidad.

Éste es el significado y el poder de un medio que hoy se encuentra predominantemente en las manos de practicantes que ostentosamente, ofrecen como sus credenciales, el hecho de que no saben lo que están haciendo.

Atengámonos a sus palabras: ellos no saben. Nosotros sí.

(*Abril de 1965*)

Capítulo 2

2. FILOSOFÍA Y SENTIDO DE VIDA

Dado que la religión es una forma primitiva de filosofía, un intento de ofrecer una visión comprensible de la realidad, muchos de sus mitos son alegorías dramatizadas y distorsionadas, basadas en algún elemento de verdad, algún aspecto real, aunque profundamente artificioso, de la existencia del hombre. Una de tales alegorías, que los hombres encuentran particularmente aterradora, es el mito de una especie de registro sobrenatural del que nada puede ser ocultado, que guarda todos los hechos del hombre, los buenos y los malos, los nobles y los viles, y a los que el hombre se enfrenta el día del juicio final.

El mito es real, no existencialmente sino psicológicamente. El despiadado registro es el mecanismo integrador del subconsciente humano. El contenido del registro es su *sentido de vida*.

Un sentido de vida es un equivalente pre-conceptual de la metafísica, una apreciación subconscientemente integrada y emocional del hombre y de la existencia. Establece la naturaleza de las respuestas emocionales del hombre y las de la esencia de su carácter. Mucho antes de que tenga la madurez suficiente como para entender un concepto como el de la metafísica, el hombre hace elecciones, forma juicios de valor, experimenta emociones y adquiere una cierta visión de la vida *implícita*. Cada elección y juicio de valor implica una estimación de sí mismo y del mundo que lo rodea, más particularmente, de su capacidad para enfrentar al mundo. Puede sacar conclusiones conscientes que pueden ser verdaderas o falsas; o puede permanecer mentalmente impávido y simplemente reaccionar ante las circunstancias (es decir, meramente sentir). En cualquier caso, su mecanismo subconsciente hace una suma con sus actividades psicológicas, integrando sus conclusiones, reacciones o evasiones en un total emocional, el cual establece un patrón habitual y se transforma en su respuesta automática al mundo que lo rodea. Lo que empezó co-

mo una serie de conclusiones (o evasiones) simples y discretas acerca de sus problemas particulares, se transforma en una sensación generalizada respecto de la existencia, una *metafísica* total e implícita con el dominante poder motivacional de una emoción básica y constante, una emoción que es parte de todas sus otras emociones y es la base de todas sus experiencias. *Éste* es el sentido de vida.

En la medida en que el hombre sea mentalmente activo, es decir, motivado por el deseo de saber, de *entender*, su mente trabaja como el programador de su computadora emocional y su sentido de vida se desarrolla hasta ser un brillante reflejo de una filosofía racional. En la medida en la que un hombre lo evade, la programación de su computadora emocional es llevada a cabo por influencias del azar, por impresiones, asociaciones, imitaciones aleatorias, mediante arrebatos no asimilados de trivialidades ambientales, por medio de la ósmosis cultural. Si la evasión o la modorra es el método humano predominante del funcionamiento mental, el resultado es un sentido de vida dominado por el miedo, un alma como un montón de arcilla informe, estampada con huellas de dedos en todas direcciones (en años recientes esa clase de hombre clama que ha perdido su sentido de la identidad; de hecho, nunca lo adquirió).

El hombre, por propia naturaleza, no puede evadirse de generalizar, no puede vivir minuto a minuto, sin contexto, sin pasado o futuro; no puede eliminar su capacidad integradora, es decir, su capacidad *conceptual* y confinar su consciencia al alcance perceptivo de un animal. De la misma forma que un animal no puede extender su consciencia hasta lograr manejar abstracciones, tampoco la consciencia humana puede ser reducida hasta el punto de ser capaz de ocuparse sólo de lo inmediato y concreto. El enormemente poderoso mecanismo integrador de la consciencia humana está ahí desde su nacimiento; su única opción es manejarlo o ser manejado por él. Dado que sólo un acto de voluntad,

un proceso de pensamiento, es necesario para usar ese mecanismo con un propósito cognitivo, el hombre puede evadirse de realizar ese esfuerzo. Pero si lo hace, el azar toma su lugar: el mecanismo funciona por sí mismo, como una máquina sin conductor; sigue integrando, pero esa integración es hecha a ciegas, en forma incongruente, sin orden, no como un instrumento de conocimiento, sino como un instrumento de distorsión, engaño y terror pesadillesco, resuelto a desbaratar la consciencia de su ausente procesador.

Un sentido de vida adquiere su forma mediante un proceso de generalización emocional que puede ser descrito como la contraparte subconsciente de un proceso de abstracción, ya que es un método de clasificación e integración. Pero es solamente un proceso de abstracción *emocional*: consiste en clasificar las cosas *según las emociones que éstas invoquen,* es decir, de unir por asociación o connotación todas aquellas cosas que tengan el poder de hacer que un individuo experimente la misma (o similar) emoción. Por ejemplo: un barrio nuevo, un descubrimiento, una aventura, un conflicto, un triunfo, o: los vecinos de al lado, una narración memorizada, un pic-nic en familia, una rutina conocida, el confort. En un nivel más adulto: un hombre heroico, el horizonte de Nueva York, un paisaje soleado, colores puros, música alegre, o: un hombre humilde, una casa vieja, un paisaje neblinoso, colores terrosos, música popular.

Qué emociones particulares invocarán los ejemplos anteriores, como sus respectivos denominadores comunes, dependerán de qué grupo de cosas concuerde con la visión *de sí mismo* que tenga el individuo. Para un hombre con autoestima la emoción que une lo que se menciona en la primera parte de estos ejemplos es admiración, exaltación, una sensación de desafío; la emoción que evocan aquellas cosas en la segunda parte del ejemplo es de disgusto o aburrimiento. Para un hombre que carece de autoestima la emoción que une las cosas de la primera parte de estos ejem-

plos es miedo, culpa, resentimiento; la emoción común a lo mencionado en la segunda parte del ejemplo es liberación del miedo, confianza, la tranquila seguridad de la pasividad.

Aunque tales abstracciones emocionales crecen hasta transformarse en una visión metafísica del hombre, su origen se fija en la visión del individuo acerca *de sí mismo* y de *su propia existencia*. El criterio de selección sub-verbal, subconsciente, que forma su abstracción emocional es: "Lo que es importante para *mí*" o: "La clase de universo que es correcta para *mí*, ése en el cual *yo* me sentiría en casa". Es obvio qué inmensas consecuencias psicológicas se derivan, dependiendo del hecho de que la metafísica subconsciente de un hombre esté en consonancia con los hechos de la realidad o los contradiga.

El concepto fundamental en la formación de un sentido de vida, es la palabra " *importante*". Es un concepto que pertenece al campo de los valores, ya que implica una respuesta a la pregunta: ¿Importante, para quién? Aun así, su significado es diferente de aquel de los valores morales. "Importante" no necesariamente significa "bueno". Significa: "una cualidad, característica, o situación tal que es capaz de atraer la atención o consideración" (*The American College Dictionary*). ¿Qué, desde el punto de vista de lo fundamental, atrae nuestra atención o consideración? La realidad.

" Importante" en su sentido fundamental, para distinguirlo de sus usos más limitados y superficiales, es un término *metafísico* . Pertenece a ese aspecto de la metafísica que sirve de nexo entre la metafísica y la ética, a una visión fundamental de la naturaleza del hombre, esa visión implica las respuestas a preguntas tales como si el Universo es inteligible o no, si el hombre tiene el poder de elegir o no, si es capaz de alcanzar sus objetivos en vida o no. Las respuestas a tales preguntas son "juicios de valor metafísicos", ya que forman la base de la ética.

Son sólo esos valores los que él considera, o llega a considerar, como "importantes", aquellos que representan su visión implícita de la realidad, los que permanecen en el subconsciente de un hombre y forman su sentido de vida.

" Es importante entender las cosas", "Es importante obedecer a mis padres", "Es importante decidir por mí mismo", "Es importante complacer a los otros", "Es importante esforzarme por lo que quiero", "Es importante no hacer enemigos", "Mi vida es importante", "¿Quién soy yo para sobresalir?". El hombre es un ser cuya alma está hecha por su misma gestión, y es de tales conclusiones de lo que está hecha su alma (por "alma" quiero decir "conscience").

La suma integrada de los valores básicos del hombre es su sentido de vida.

Un sentido de vida representa las tempranas integraciones de valores que hace un hombre, que se mantienen en un estado fluido, plástico, fáciles de enmendar, a medida que reúne el conocimiento para alcanzar el control *conceptual* completo y así *conducir* su mecanismo interno. Un control conceptual completo significa un proceso de integración cognitiva dirigido conscientemente, lo cual quiere decir: una *filosofía* de vida consciente.

Para cuando alcanza la adolescencia, el conocimiento de un hombre es suficiente como para enfrentarse a los fundamentos amplios; éste es el período en que toma consciencia de la necesidad de traducir su sentido incoherente de la vida a términos conscientes. Ésta es la época en la que busca a tientas cosas tales como el significado de la vida, principios, ideales, valores y, desesperadamente, su autoafirmación. Y, dado que nada se hace en nuestra cultura anti-racional para asistir a la mente joven en su transición, y se hace todo lo posible para impedirlo, estropearlo, embrutecerlo, esto que vemos es el resultado de la frenética e histérica irracionalidad de muchos adolescentes, particularmente hoy. La suya es la agonía de los no-natos, de mentes que atravie-

san un proceso de atrofia en el momento que la naturaleza estableció para su desarrollo.

La transición desde el guiarse mediante un sentido de vida a hacerlo mediante una filosofía consciente toma muchas formas. Salvo alguna rara excepción, para el niño completamente racional, éste es un proceso natural, absorbente, si bien difícil; el proceso de validar y de ser necesario, corregir en términos conceptuales lo que había percibido meramente acerca de la naturaleza de la existencia del hombre, transformando así una sensación inexplicable en un conocimiento claramente verbalizado, y fijando sobre bases firmes, el asiento intelectual para el curso de su vida. El resultado es una personalidad plenamente integrada, un hombre cuya mente y emociones están en armonía, cuyo sentido de vida coincide con sus convicciones conscientes.

La filosofía no reemplaza el sentido de vida de un hombre, el cual sigue funcionando atendiendo a la suma automáticamente integrada de sus valores. Pero la filosofía establece el criterio de sus integraciones emocionales de acuerdo a una visión de la realidad totalmente definida y consistente (siempre y cuando sea una filosofía racional). En vez de derivar subconscientemente en una metafísica implícita a partir de sus juicios de valor, ahora deriva conceptualmente sus juicios de valor desde una metafísica explícita. Sus emociones provienen de sus juicios *totalmente atinados*. La mente dirige, las emociones siguen.

Para muchos hombres, el proceso de transición nunca tiene lugar: ellos no hacen ningún intento para integrar su conocimiento, para adquirir convicciones conscientes, y quedan a merced de su desarticulado sentido de vida como única guía.

Para la mayoría de los hombres, la transición es un proceso tortuoso y no del todo exitoso, que conduce a un conflicto interno fundamental, el choque entre sus convicciones conscientes y su sentido de vida reprimido y no identificado (o sólo parcialmente identificado). Muy a menudo, la transición es incompleta,

como en el caso del hombre cuyas convicciones no son parte de una filosofía completamente integrada, sino meramente una colección de ideas sin orden, desconectadas, a menudo contradictorias y que, como consecuencia, no resultan convincentes para que su propia mente actúe contra el poder de su metafísica subconsciente. En algunos casos, el sentido de vida de un hombre es mejor que (más próximo a la verdad que) el tipo de ideas que acepta. En otros casos su sentido de vida es mucho peor que las ideas que dice aceptar, pero es incapaz de practicarlas. Irónicamente, son las emociones humanas, en tales casos, las que actúan como las vengadoras de su abandonado o traicionado intelecto.

Para vivir, el hombre debe actuar; para actuar, debe elegir opciones; para elegir opciones, debe definir un código de valores; para definir un código de valores, debe saber *qué* es él y *dónde* se encuentra, o sea, debe conocer su propia naturaleza (incluyendo sus medios de aprendizaje) y la naturaleza del universo en el que actúa, es decir, necesita metafísica, epistemología, ética, lo que significa: *filosofía*. No puede escapar de esta necesidad; su única alternativa es si la filosofía que lo guíe será escogida por su mente o por casualidad.

Si su mente no le provee de una visión comprensible de la existencia, su sentido de vida lo hará. Si sucumbe a siglos de deliberados ataques a la mente, a tradiciones que ofrecen viciosa irracionalidad o disparates sin razón a modo de filosofía, si se rinde por apatía o por confusión, evadirá cuestiones fundamentales y se interesará sólo por los objetos concretos de su existencia diaria, su sentido de vida toma el control: para bien o para mal (y, usualmente, para mal), él queda a merced de una filosofía subconsciente que no conoce, que nunca ha verificado y que nunca ha sido consciente de haber aceptado.

Luego, a medida que su miedo, ansiedad e incertidumbre van aumentando, se encuentra a sí mismo viviendo con una sen-

sación de condena desconocida, indefinible, como si estuviera a la espera de algún juicio final que se aproxima. Lo que no sabe es que cada día de su vida es un día del juicio final, el día del pago por sus faltas, sus mentiras, sus contradicciones, sus lagunas registradas por su subconsciente en los documentos originales de su sentido de vida. Y en ese tipo de registro psicológico, las anotaciones en blanco son los más negros pecados.

Un sentido de vida, una vez adquirido, no es asunto terminado. Puede ser cambiado y corregido con facilidad, durante la juventud, cuando aún es fluido o en tiempos posteriores mediante un esfuerzo más largo y mayor. Dado que es una suma emocional, no puede ser cambiado mediante un acto directo de voluntad, sino sólo luego de un largo proceso de re-entrenamiento psicológico, cuando (y si) un hombre cambia sus premisas filosóficas conscientes.

Tanto sea que lo corrija o no, si es objetivamente coherente con la realidad o no, en cualquier etapa o estado de su contenido específico, un sentido de vida siempre retiene una cualidad profundamente personal, refleja los valores más profundos de un hombre; es experimentado por él como un sentido de su identidad.

Es difícil identificar conceptualmente el sentido de vida de una persona en particular, dado que es difícil aislarlo: el mismo está involucrado en todo lo que hace a esa persona, en cada una de sus emociones, acciones, en cada una de sus respuestas, elecciones y valores, en todo gesto espontáneo, en su manera de moverse, hablar, caminar, sonreír, en todo aspecto de su personalidad. Es aquello que lo hace una "personalidad".

Introspectivamente, el propio sentido de vida es experimentado como un absoluto, como un fundamento irreducible, como aquello que uno nunca se cuestiona, dado que *la idea de cuestionarlo nunca surge*. Extrospectivamente, el sentido de vida de otra persona nos llega como una impresión inmediata, aunque indefi-

nible, de efímero conocimiento, una impresión que a menudo se siente como certeza; sin embargo, es exasperadamente elusiva si uno intenta verificarla.

Esto lleva a mucha gente a ver el sentido de vida como el dominio de alguna clase especial de intuición, como una cuestión perceptible sólo mediante algún tipo de revelación no racional. En realidad es exactamente lo opuesto: un sentido de vida *no es* un fundameno primario irreducible, sino una muy compleja suma; puede sentirse pero no comprenderse mediante una reacción automática; para ser comprendido debe ser analizado, identificado y verificado conceptualmente. Esa impresión automática, de uno mismo o de otros, es sólo una pista, que dejada en forma inamovible puede ser engañosa. Pero si esa impresión intangible es apoyada por actos y unida al juicio consciente de la propia mente, el resultado es la más exitosa forma de certeza que se pueda llegar a experimentar: es la integración de mente y valores.

Existen dos aspectos de la existencia del hombre, los cuales son un territorio especial y expresión de su sentido de vida: el amor y el arte.

Aquí me refiero al amor romántico en el sentido trascendental de ese término, para distinguirlo de los apasionamientos fugaces, de aquellos cuyo sentido de vida carece de cualquier valor consistente, es decir, de alguna emoción duradera a excepción del miedo. El amor es una respuesta a valores. Es el sentido de vida de una persona de lo que uno se enamora, de esa suma esencial, de esa postura fundamental o actitud ante la vida, la cual es la esencia de la personalidad. Uno se enamora de la corporización de los valores que dan forma al carácter de una persona, los cuales están reflejados en sus mayores logros o los pequeños gestos, que crean el *estilo* de su alma, el estilo individual de una consciencia única, irrepetible e irremplazable. Es el propio sentido de vida de uno el que actúa como selector, y responde a lo que reconoce como los valores básicos en la persona de otro. No se trata de una

cuestión de convicciones declaradas (aunque éstas no son irrelevantes); se trata de mucho más, de una armonía mucho más profunda, consciente y *subconsciente*.

Muchos errores y trágicas desilusiones son posibles en este proceso de reconocimiento emocional, dado que un sentido de vida, en sí mismo, no es una guía cognitiva confiable. Y si existen grados de maldad, entonces una de las más malignas consecuencias del misticismo, en términos del sufrimiento humano, es la creencia de que el amor es una cuestión " *del corazón*", no de la mente; que el amor es una emoción independiente de la razón, que el amor es ciego e insensible al poder de la filosofía. El amor *es la expresión de la filosofía,* de una suma filosófica subconsciente; y, quizás, ningún otro aspecto de la existencia humana necesita el poder *consciente* de la filosofía tan desesperadamente. Cuando ese poder es convocado para verificar y apoyar una apreciación emocional, cuando el amor es una integración consciente de razón y emoción, de mente y valores, entonces, y sólo entonces, es la mayor recompensa en la vida de un hombre.

El arte es la recreación selectiva de la realidad de acuerdo al juicio de los valores metafísicos de un artista. Es él quien integra y concreta las abstracciones metafísicas del hombre. Es la voz de su sentido de vida. Como tal, el arte está sujeto a la misma aura de misterio, los mismos peligros y las mismas tragedias, y ocasionalmente a la misma gloria, que el amor romántico.

De todos los productos humanos, el arte es, quizás, el más importante a nivel *personal* para el hombre y el menos comprendido, como discutiré en el próximo capítulo.

(*Febrero de 1966*)

Capítulo 3

3. ARTE Y SENTIDO DE VIDA

Si uno viera, en la vida real, a una hermosa mujer luciendo un exquisito vestido de noche, con un herpes sobre sus labios, la mancha significaría poco más que una leve afección y uno la ignoraría.

Pero una pintura de esa mujer sería un ataque corrupto y obscenamente vicioso sobre el hombre, la belleza, sobre todos los valores; y uno experimentaría un sentimiento de inmenso disgusto e indignación para con el artista (también están aquellos que sentirían algo así como aprobación y son quienes pertenecerían a la misma categoría moral del artista). La respuesta emocional a ese cuadro sería instantánea, mucho más rápida que la mente del observador para identificar todas las razones involucradas. El mecanismo psicológico que produce esa respuesta (y el que produjo la obra) es el sentido de vida de un hombre.

(El sentido de vida es un equivalente preconceptual de la metafísica, una apreciación emocional, subconscientemente integrada del hombre y la existencia).

Es el sentido de vida del artista lo que controla e integra sus obras, encaminando las innumerables elecciones que debe hacer, desde la elección del tema hasta los más sutiles detalles del estilo. Es el sentido de vida del observador o del lector lo que responde a la obra de arte mediante una compleja y, sin embargo, automática reacción de aceptación y consentimiento, o de rechazo y condena.

Esto no significa que un sentido de vida sea un criterio válido del mérito estético, tanto para el artista como para el observador. El sentido de vida *no* es infalible, empero es la fuente del arte, el mecanismo psicológico que le permite al hombre crear un dominio tal como el arte.

La emoción involucrada en el arte no es una emoción en el sentido habitual del término. Se la experimenta más como una "sensación" o "sentimiento", pero posee dos características propias de las emociones: es automáticamente inmediata y tiene un significado-valor intenso, profundamente personal (sin embargo, indefinido) para el individuo que lo experimenta. El valor involucrado es la vida, y las palabras que definen la emoción son: " *Esto es lo que la vida significa para mí*" .

Independientemente de la naturaleza o contenido de las visiones metafísicas de un artista, lo que una obra expresa, fundamentalmente, bajo todos sus aspectos menores es: " *Ésta es la vida como yo la veo*". El significado esencial de la respuesta de un observador o lector, bajo todos sus aspectos menores, es: " *Esto es* (*o no es*) *la vida como yo la veo*".

El proceso psico-epistemológico de comunicación entre un artista y un observador o lector funciona de la siguiente manera: el artista comienza con una amplia abstracción que debe concretar, para hacerla realidad por medio de los detalles particulares; el espectador percibe esos particulares, los integra y capta la abstracción de la que provinieron, completando así el círculo.

Hablando metafóricamente, el proceso creativo semeja un proceso de deducción; el proceso de observación semeja un proceso de inducción.

Esto no quiere decir que el principal propósito del artista es la comunicación: su propósito principal es traer a la realidad su visión del hombre y de la existencia; pero para ser traída a la realidad debe ser traducida a términos objetivos (por consiguiente, comunicables).

En el capítulo 1 discutí por qué el hombre necesita el arte, dado que, para ser guiado por el conocimiento *conceptual* necesita el poder para reunir la larga cadena y el complejo total de sus conceptos metafísicos frente a su atención consciente inmediata. "Necesita una visión comprensiva de la existencia para integrar

sus valores, para elegir sus objetivos, planear su futuro, manteniendo la unidad y coherencia de su vida". El sentido de vida del hombre le suministra la suma integrada de sus abstracciones metafísicas; el arte las hace realidad y le permite percibir (experimentar) su realidad inmediata.

La función de las integraciones psicológicas es la de hacer ciertas las conexiones automáticas, de manera que funcionen como una unidad y no requieran un proceso consciente de pensamiento cada vez que son evocadas (todo aprendizaje consiste en automatizar el conocimiento propio para así dejar la mente libre para buscar más conocimiento). Existen muchas cadenas de abstracción especiales o "cruzadas" (de distintos conceptos interconectados) en la mente del hombre. Las abstracciones cognitivas son la cadena fundamental, de la cual dependen todas las demás. Tales cadenas son integraciones mentales, que sirven para un propósito especial y están formadas para ese propósito mediante un criterio especial.

Las abstracciones *cognitivas* están formadas por el criterio de: "¿qué es *esencial*?" (epistemológicamente esencial, para distinguir una clase de existentes de todos los otros). Las abstracciones *normativas* están formadas por el criterio de: "¿qué es *correcto*?". Las abstracciones estéticas están formadas por el criterio de: "¿qué es *importante*?".

Un artista no finge la realidad, le *da forma,* elige esos aspectos de la existencia que considera metafísicamente significativos, aislándolos y acentuándolos, omitiendo los que son insignificantes y accidentales, presenta *su* visión de la existencia. Sus conceptos no están separados de los hechos de la realidad, son conceptos que integran los hechos de la realidad *con* su evaluación metafísica de éstos. Su selección constituye su evaluación: todo lo incluido en una obra de arte, desde el tema a someter a la pincelada o el adjetivo, adquiere significado metafísico por el solo hecho de estar incluido en un trabajo artístico, desde el tema hasta una

pincelada, de ser lo suficientemente *importante* como para ser incluido.

Un artista (como, por ejemplo, los escultores de la Antigua Grecia) que presenta al hombre con la imagen de un dios, es consciente del hecho de que los hombres pueden ser deformes, enfermos o inútiles; pero considera estas circunstancias como accidentales, irrelevantes para la naturaleza humana, y presenta una figura que corporiza fuerza, belleza, inteligencia, confianza en sí mismo, como el estado adecuado y natural del hombre.

Un artista (como, por ejemplo, los escultores de la Edad Media) que presenta al hombre como una monstruosa deformidad, está consciente de que hay hombres que son saludables felices y seguros de sí mismos; pero él ve *estas* características como accidentales o ilusorias, como irrelevantes para la naturaleza esencial del hombre, y presenta una figura torturada corporizando dolor, fealdad, terror, como el estado correcto y natural del hombre.

Ahora piensen en la pintura presentada al principio de esta discusión. El pequeño herpes en los labios de una hermosa mujer, que sería insignificante en la vida real, adquiere un significado metafísico monstruoso por el hecho de estar incluida en una pintura. Está diciendo que la belleza de una mujer y sus esfuerzos para resultar atractiva (el hermoso vestido de noche) son una ilusión fútil socavada por una semilla de destrucción que puede arruinarlos y destruirlos en cualquier momento, que ésta es la burla de la realidad para con el hombre, que todos los valores y esfuerzos del hombre son impotentes contra el poder, que ni siquiera es un gran cataclismo, sino una pequeña y miserable infección.

El tipo de argumento *Naturalista,* al efecto de que, en la vida real, una hermosa mujer *podría* tener un herpes, es estéticamente irrelevante. Al arte no le conciernen los sucesos reales o eventos de tal clase, sino el significado metafísico de éstos para el hombre.

Una muestra de la visión metafísica del arte puede verse en el concepto popular de que un lector de ficción "se identifica con" algún personaje o personajes de la historia. "Identificarse con" es una designación coloquial de un proceso de abstracción: quiere decir encontrar un elemento común entre un personaje y uno mismo, trazar una abstracción a partir de los problemas del personaje y aplicarla a la propia vida. En forma subconsciente, sin ningún conocimiento de teoría estética, sino en virtud de la propia naturaleza del arte, ésta *es* la forma en que la mayoría de la gente reacciona ante la ficción y ante todas las otras formas de arte.

Esto ilustra un aspecto importante de la diferencia entre una noticia de la vida real y una historia de ficción: la noticia es un elemento concreto del que uno puede o no sacar una abstracción que uno puede o no hallar relevante para su propia vida. Una historia de ficción es una abstracción que reclama universalidad, es decir, su aplicación a cada vida humana incluida la de uno. De ahí que uno pueda ser impersonal e indiferente ante una noticia, aunque sea real; y sienta una emoción intensamente personal respecto de una historia de ficción, aun siendo inventada. Esta emoción puede ser positiva, cuando uno encuentra la abstracción aplicable a sí mismo, o negativa hasta el rechazo, cuando uno la encuentra inaplicable y hostil.

No es información periodística, educación científica o guía moral lo que el hombre busca en una obra de arte (aunque éstas pueden estar involucradas como consecuencias secundarias), sino la obtención de una realidad más profunda: la confirmación de su visión de la existencia, una confirmación, no en el sentido de resolver dudas cognitivas, sino en el sentido de permitirle contemplar sus abstracciones fuera de su mente, en forma de elementos concretos existenciales.

Dado que el hombre vive modificando su entorno físico para adecuarlo a sus necesidades, primero debe definir y luego crear

sus valores, un hombre racional necesita una proyección concreta de estos valores, una imagen a partir de cuya apariencia reformará el mundo y a sí mismo. El arte le da esa imagen, le da la experiencia de ver la realidad inmediata, concreta, total, de sus objetivos distantes.

Dado que la ambición del hombre racional es ilimitada, dado que la búsqueda y la adquisición de sus valores es un proceso de toda la vida, y cuanto más elevados sus intereses, más dura la batalla, necesita un momento, una hora o algún período de tiempo en el cual pueda experimentar la sensación de su tarea cumplida, el sentido de vivir en un universo donde sus valores han sido alcanzados con éxito. Es como un momento de reposo, un momento para recargar su energía y seguir adelante. El arte le da esa energía; el placer de contemplar la realidad objetivada del sentido de vida propio es el placer de sentir lo que sería vivir en su propio mundo ideal.

" La importancia de esa experiencia no radica en *lo que* el hombre aprende de ella sino en lo que la experiencia *es* . El combustible no es un principio teórico, no es un 'mensaje' didáctico, sino el vivificante hecho de experimentar un momento de goce *metafísico* , un momento de amor hacia la existencia" (véase el capítulo 11).

El mismo principio se aplica al hombre irracional, aunque en términos diferentes, de acuerdo a sus diferentes visiones y respuestas. Para el hombre irracional, la proyección concretada de su insidioso sentido de vida sirve, no como impulsor e inspiración para avanzar sino como un permiso para permanecer inmóvil: declara que los valores son inalcanzables, que el esfuerzo es inútil, que el miedo, la culpa, el dolor y el fracaso son fines predeterminados de la humanidad, y que *él* no podría evitarlo. O, en un nivel menor de irracionalidad, la proyección concreta de un sentido malicioso de vida le da al hombre una imagen de triunfante malicia, u odio hacia la existencia, de venganza contra los mejo-

res exponentes de la vida, de la derrota y la destrucción de todos los valores humanos. Su clase de arte le da por un momento la ilusión de que *él* tiene razón, de que el mal es metafísicamente eficaz.

El arte es el espejo metafísico del hombre; lo que un hombre racional busca ver en ese espejo es una anuencia, lo que el hombre irracional busca es una justificación, aun si sólo fuera una justificación por su depravación, como la última convulsión de su traicionada autoestima.

Entre estos dos extremos yace la inmensa vastedad de hombres de premisas mixtas, cuyo sentido de vida sostiene elementos no resueltos, precariamente equilibrados o abiertamente contradictorios, de razón e irracionales; y así vemos obras de arte que reflejan estas mezclas. Dado que el arte es el producto de la filosofía (y la filosofía de la humanidad está trágicamente mezclada), gran parte del arte del mundo, incluyendo algunos de sus mayores ejemplos, cae dentro de esta categoría.

La verdad o falsedad de la filosofía de un artista, no es una cuestión estética; puede afectar el disfrute de su obra por parte de un espectador, pero no niega su mérito estético. Empero, cierta clase de significado filosófico, cierta visión *implícita* de la vida, es un elemento necesario de una obra de arte. La ausencia de algún valor metafísico sea el que sea, por ejemplo, un sentido de vida gris, no comprometido, pasivamente indeterminado, da como resultado un alma sin combustible, motor o voz, y deja al hombre impotente en el campo del arte. El mal arte es más que nada producto de la imitación, del copiado de segunda mano, no de la expresión creativa.

Dos elementos de una obra de arte, distintos pero interrelacionados, son el medio fundamental para proyectar su sentido de vida: el tema y el estilo, *lo que* el artista elige presentar y *cómo* lo presenta. El tema de una obra expresa la visión humana de la existencia, mientras que el estilo expresa la visión de la consciencia-

cia humana. El tema revela la *metafísica* del artista, el estilo su *psico-epistemología.*

La elección del tema manifiesta cuáles de los aspectos de la existencia son importantes para el artista, que justifican ser recreados y contemplados. Puede que elija mostrar figuras heroicas, como exponentes de la naturaleza humana, o componentes estadísticos promedio, de lo no sobresaliente, lo mediocre; o puede que elija los más bajos representantes de la depravación. Puede presentar el triunfo de héroes, de hecho o en espíritu (Víctor Hugo), o su lucha (Miguel Ángel), o su derrota (Shakespeare). Puede presentar al hombre común: ya sea en la puerta de los palacios (Tolstói), ya sea en los negocios de artículos generales (Sinclair Lewis), o en las cocinas (Vermeer), o en los albañales (Zolá). Puede que muestre monstruos como objeto de denuncia moral (Dostoievski), o como objetos de terror (Goya), o puede demandar simpatía con sus monstruos y, de esa manera, arrastrarse fuera de los límites del dominio de los valores, incluidos los estéticos.

Sea cual fuere el caso, es el sujeto (determinado a través del tema), el que proyecta la visión del lugar del hombre en el Universo plasmada en una obra de arte.

El tema de una obra es el enlace que une su tema con su estilo. El "estilo" es el particular, distintivo o característico modo de ejecución. El estilo de un artista es producto de su propia psico-epistemología, e, implícitamente, una proyección de su visión de la consciencia del hombre, de su eficacia o impotencia, de su adecuado método y nivel de funcionamiento.

En forma predominante (aunque no exclusivamente), un hombre cuyo estado mental normal es una actitud de total concentración, creará y responderá a un estilo de radiante claridad y despiadada precisión, un estilo que proyecta contornos definidos, limpieza, propósito y un compromiso intransigente con absoluta consciencia y precisa identidad, un nivel de consciencia apropia-

do a un mundo donde A es A, donde todo está abierto al conocimiento del hombre y demanda su intervención constante.

Un hombre motivado por sensaciones brumosas y que pasa la mayor parte de su tiempo desconcentrado creará y responderá a un estilo de tinieblas borrosas, "misteriosas", donde los contornos se disuelven y las entidades fluyen unas dentro de las otras, donde las palabras connotan cualquier cosa y no denotan nada, donde los colores flotan sin objetos y los objetos flotan sin peso, un nivel de consciencia apropiado para un universo donde A puede ser cualquier no-A que uno elija, donde nada puede saberse con certeza y poco se exige a la consciencia propia.

El estilo es el elemento más complejo del arte, el más revelador y, a menudo, el más desconcertante psicológicamente. Los terribles conflictos internos que sufren los artistas tanto (o, quizás, más que otros hombres), se ven magnificados en sus obras. Como ejemplo: Salvador Dalí, cuyo estilo proyecta la claridad luminosa de una psico-epistemología racional, en tanto que la mayoría (aunque no todos) sus actores proyectan una metafísica irracional y tremendamente malvada. Se puede ver un conflicto similar, pero menos ofensivo en los cuadros de Vermeer, quien combina una brillante claridad de estilo con la fría metafísica del Naturalismo. En el otro extremo del panorama estilístico, observen las deliberadas distorsiones visuales y angustiosas de la llamada escuela "pictoricista", desde Rembrandt en adelante, hasta la rebelión contra la consciencia, expresada por un fenómeno tal como el Cubismo el cual busca específicamente desintegrar la consciencia humana al pintar objetos que *no son* como el hombre los percibe (desde varias perspectivas a la vez).

El estilo de un escritor puede proyectar una combinación de razón y apasionada emoción (Víctor Hugo), o un caos de abstracciones diluídas, o emociones alejadas de la realidad (Thomas Wolfe), o la seca, limpia, puntual, humorísticamente matizada aspereza de un inteligente reportero (Sinclair Lewis), o la discipli-

nada, perceptiva, lúcida, e inclusive muda sutileza de un represor (John O'Hara), o la cuidadosamente superficial, sobre-detallada precisión de un amoralista (Flaubert), o la amanerada artificialidad de un imitador (hay varios modernos que no justifican que se los mencione).

El estilo comunica lo que podría llamarse el sentido de vida "psico-epistemológico", lo que sería, una expresión de ese nivel de funcionamiento mental en el cual el artista se siente más a gusto. Ésta es la razón por la cual el estilo es de crucial importancia para el arte, tanto para el artista como para el lector o espectador, y por qué se experimenta su importancia como una cuestión profundamente *personal*. Para el artista es un expresión, para el lector o espectador, una confirmación de la propia consciencia, lo cual significa: de su eficacia, lo cual significa: de su autoestima (o pseudo autoestima).

Ahora una advertencia acerca del criterio del juicio estético. El sentido de vida es la fuente del arte, pero *no* es la única habilitación de un artista o un esteticista, y no es el criterio para un juicio estético. Las emociones no son herramientas del conocimiento. La estética es una rama de la filosofía, y así como un filósofo no aborda cualquier otra rama de su ciencia munido de sus sentimientos o emociones como criterio para juzgar, así tampoco lo puede hacer en el campo de la estética. El sentido de vida no alcanza como equipo profesional. Un esteticista, de la misma forma que quien intente evaluar obras de arte debe guiarse por algo más que una emoción.

El hecho de que se esté de acuerdo o no con la filosofía de un artista es irrelevante para la valoración *estética* de su trabajo *como* arte. Uno no tiene que estar de acuerdo con un artista (ni siquiera disfrutarlo) para evaluar su obra. En esencia, una evaluación objetiva requiere que uno identifique el tema del artista, el significado abstracto de su obra (exclusivamente mediante la identificación de la evidencia contenida en la obra, sin permitir

alguna otra consideración externa), y que luego de evaluar los medios con los cuales lo transmite, es decir, tomando *su* tema como criterio, se evaluén los elementos puramente estéticos de la obra, la maestría técnica (o su falta) con la que proyecta (o falla al proyectar) *su* visión de la vida.

(Los principios estéticos que se aplican a todo arte, independientemente de la filosofía del artista, y los cuales deben guiar una evaluación objetiva, quedan fuera del objetivo de esta discusión. Sólo mencionaré que tales principios son definidos por la ciencia de la estética, una tarea en la cual la filosofía moderna ha fracasado de manera deprimente).

Dado que el arte es un compuesto filosófico, no es contradictorio decir: "Ésta es una gran obra de arte, pero no me gusta", siempre y cuando uno defina el significado exacto de la afirmación: la primera parte se refiere a la apreciación puramente estética, la segunda a un nivel filosófico más profundo que incluye más cosas que los valores estéticos.

Aun en el dominio de las elecciones personales, existen muchos aspectos diferentes a partir de los cuales uno puede disfrutar una obra de arte, más allá de su afinidad con el sentido de vida. El sentido de vida está totalmente involucrado sólo cuando uno siente una emoción profundamente *personal* respecto de la obra de arte. Pero hay muchos otros niveles o grados de complacencia; las diferencias son similares a las que hay entre el amor romántico y el afecto o la amistad.

Por ejemplo: Yo amo la obra de Víctor Hugo en un sentido más profundo que la admiración por su superlativo genio literario, y hallo muchas similitudes entre su sentido de vida y el mío; aunque no estoy de acuerdo con prácticamente la totalidad de su filosofía explícita, me gusta Dostoievski, por su suprema maestría en la estructura de la trama y por su despiadada disección de la psicología del mal, aun a pesar de que su filosofía y su sentido de vida son casi diametralmente opuestos a los míos. Me gustan las

primeras novelas de Mickey Spillane, por la ingenuidad de la trama y el estilo moralista aunque su sentido de vida se opone al mío, y su trabajo no incluye ningún elemento filosófico explícito. No logro soportar a Tolstoy, y leerlo fue el deber literario más aburrido que llevé a cabo, su filosofía y su sentido de vida no son simplemente erróneos, sino malvados, y empero, desde un punto de vista puramente literario, en sus propios términos, debo evaluarlo como un buen escritor.

Ahora, para demostrar la diferencia entre un abordaje intelectual y un sentido de vida, recapitularé el párrafo anterior en los términos de un sentido de vida: Hugo me da la sensación de entrar a una catedral, Dostoievski la de entrar a una cámara del horror, pero con un poderoso guía, Spillane me da la sensación de escuchar una banda militar en un parque público, Tolstói la de un terreno en malas condiciones sanitarias al que no me interesa entrar.

Cuando uno aprende a traducir el significado de una obra de arte en términos objetivos, descubre que nada es tan potente como el arte para exponer la esencia del carácter de un hombre. Un artista revela su alma desnuda en su obra, y también amable lector, lo hace usted cuando responde a eso.

(*Marzo de 1966*)

Capítulo 4

4. ARTE Y COGNICIÓN

Una pregunta frecuente, que los esteticistas han fallado en responder, es: ¿Qué clase de objetos pueden ser debidamente clasificados como obras de arte? ¿Cuáles son las formas de arte válidas, y por qué éstas?

Un examen de las principales ramas del arte dará una pista para la respuesta.

El arte es una recreación selectiva de la realidad según los juicios de valor metafísicos de un artista. La profunda necesidad de arte del hombre radica en que su facultad cognitiva es conceptual, es decir que adquiere conocimientos por medio de abstracciones y necesita poder llevar sus más amplias abstracciones metafísicas a su inmediata atención perceptual. El arte cubre esta necesidad: mediante una recreación selectiva concreta la visión del hombre de sí mismo y de la existencia. Le dice al hombre, de modo efectivo, qué aspectos de su experiencia deben ser considerados como esenciales, significativos, importantes. En este sentido el arte le enseña al hombre cómo usar su consciencia. Condiciona o estiliza la consciencia del hombre al transmitirle una cierta manera de ver la existencia.

Con esto en mente, consideren la naturaleza de las principales ramas del arte, y de los medios físicos específicos que utilizan.

La *literatura* recrea la realidad mediante el lenguaje, la *pintura*, mediante el color en una superficie bidimensional, la *escultura* mediante formas tridimensionales de material sólido. La *música* emplea las vibraciones de sonidos producidos por las vibraciones periódicas de un cuerpo sonoro, y evoca las emociones del sentido de vida del hombre. La *arquitectura* es una categoría en sí misma, dado que combina el arte con un propósito utilitario y no recrea la realidad, sino que crea una estructura para el uso o habitación del hombre expresando sus valores (también existen las ar-

tes de la actuación, cuyo medio es la persona del artista; las discutiremos más tarde).

Ahora observemos la relación de estas artes con la facultad cognitiva del hombre: La literatura trata con el campo de los *conceptos,* la pintura con el de la *visión,* la escultura combina los de la *vista* y el *tacto,* la música el campo de la *audición* (la arquitectura, como arte, es cercana a la escultura: su campo es tridimensional, es decir, vista y tacto, pero trasladada a una escala espacial grande).

El desarrollo de la cognición humana comienza con la habilidad de percibir *cosas*, es decir *entidades*. De los cinco sentidos cognitivos del hombre, sólo dos le proporcionan una noción directa de las entidades: la vista y el tacto. Los otros tres –oído, gusto y olfato– le dan una noción de algunos de los atributos de la entidad (o de las consecuencias producidas por una entidad): le dicen que algo produce sonidos, o que tiene sabor dulce, o huele fresco; pero para percibir ese algo necesita de la vista y/o el tacto.

El concepto "entidad" es (implícitamente) el principio del desarrollo conceptual del hombre y la base de toda su estructura conceptual. Es por medio de la percepción de entidades que el hombre percibe el Universo. Y *para concretar su visión de la existencia*, *lo hace mediante conceptos* (*lenguaje*) *o por medio de sus sentidos de percepción de entidades* (*vista y tacto*).

La música no trata con entidades, lo cual es la razón de por qué su función psico-epistemológica difiere de las otras artes, como discutiremos luego.

La relación de la literatura con la facultad cognitiva del hombre es obvia: La literatura recrea la realidad mediante palabras, es decir, *a través de conceptos*. Pero con el propósito de recrear la realidad, lo que debe transmitir conceptualmente al nivel perceptivo-sensorial de la atención humana: la realidad de hombres y eventos individuales y concretos, de imágenes específicas, sonidos texturas, etc.

Las llamadas artes visuales (pintura, escultura, arquitectura) producen entidades concretas, disponibles perceptivamente y les hacen transmitir un significado conceptual abstracto.

Todas estas artes son *conceptuales* en esencia, todas son el producto del nivel conceptual de la consciencia humana, apuntan a ella, y sólo se diferencian en sus medios. La literatura parte de conceptos y los integra en percepciones; la pintura, escultura y arquitectura parten de percepciones y los integran en conceptos. La función psico-epistemológica final es la misma: un proceso que integra las formas de cognición del hombre, unifica su consciencia y clarifica su comprensión de la realidad.

Las artes visuales no se manejan con el campo sensorial de la consciencia como tal, sino con *el campo sensorial según es percibido por una consciencia conceptual.*

La atención sensorial-perceptual de un adulto no consiste en simples datos de los sentidos (como ocurría en su infancia), sino de integraciones automatizadas que combinan datos de los sentidos con un vasto contexto de conocimiento conceptual. Las artes visuales tamizan y dirigen los elementos sensoriales de estas integraciones. Mediante la selectividad, el énfasis y la omisión, estas artes conducen la vista del hombre al contexto conceptual al que apunta el artista. Le enseñan al hombre a ver con más precisión y a encontrar un significado más profundo en el campo de su visión.

Es una experiencia común observar que una pintura particular, por ejemplo, una naturaleza muerta de manzanas, hace a su tema "más real de lo que es en la realidad". Las manzanas parecen más brillantes y firmes, parecen poseer un carácter auto-afirmativo, una especie de realidad aumentada que ni los modelos verdaderos ni ninguna fotografía a color pueden igualar. Además, si uno la examina con detenimiento, se da cuenta de que nunca una manzana verdadera lució así. ¿Qué es, entonces, lo que ha hecho el artista? Ha creado una *abstracción visual*.

Ha realizado el proceso de formación del concepto, aislando e integrando, pero en términos exclusivamente visuales. Ha aislado la característica *esencial,* distintiva de las manzanas y las ha integrado en una simple unidad visual. Ha traído el método conceptual de funcionamiento a la operación de un solo órgano sensorial, el órgano de la vista.

Nadie puede percibir literal e indiscriminadamente cada detalle accidental, inconsecuente de cada manzana que llegue a ver. Todos perciben y recuerdan sólo algunos aspectos, los cuales no son necesariamente los esenciales; la mayoría de la gente lleva en la mente una imagen levemente aproximada del aspecto de una manzana. La pintura concreta esa imagen mediante esenciales visuales, a los que la mayoría no ha prestado atención o identificado, pero que reconoce inmediatamente. Lo que sienten, de hecho, es: "Sí, así es como luce una manzana para mí". De hecho, ninguna manzana jamás tuvo ese aspecto para ellos, sólo el selectivamente enfocado ojo de un artista lo ha hecho. Pero, psico-epistemológicamente, su sensación de realzada realidad no es una ilusión: proviene de la mayor claridad que el artista ha dado a su imagen mental. La pintura ha integrado la suma de sus incontables impresiones casuales y, así, ha llevado orden al campo visual de su experiencia.

Aplique el mismo proceso a las pinturas de temas más complejos, de paisajes, de ciudades, de figuras humanas, de rostros, y notará el poder psico-epistemológico del arte de la pintura.

Cuanto más se acerca un artista a un método conceptual de funcionar visualmente más grandiosa es su obra. El mayor de todos los artistas, Vermeer, dedicó su pintura a un solo tema: la luz. El principio guía de su composición es: la naturaleza *contextual* de nuestra percepción de la luz (y del color). Los objetos físicos en un cuadro de Vermeer son elegidos y ubicados de tal forma que sus interrelaciones combinadas muestren, conduzcan y ha-

gan posible los más brillantes sectores de color, a veces de un brillo enceguecedor, de una manera como nadie lo ha logrado antes.

(Comparen la radiante austeridad del trabajo de Vermeer con la tontería impresionista de puntos-y-rayas con que pretendían pintar la luz pura. Vermeer elevó la percepción al nivel conceptual; los Impresionistas intentaron desintegrar la percepción llevándola a datos sensitivos).

Uno puede desear (y es mi caso) que Vermeer hubiera elegido mejores sujetos para expresar su tema, pero para él, aparentemente, los sujetos sólo eran los medios para su fin. Lo que su *estilo* proyecta es una imagen concretada de una inmensa abstracción no visual: la psico-epistemología de una mente racional. Proyecta claridad, disciplina, confianza, propósito, poder, un universo abierto al hombre. Cuando uno siente, al ver una obra de Vermeer: "Ésta es *mi* visión de la vida", el sentimiento implica mucho más que la mera percepción visual.

Como he mencionado en "El arte y el sentido de vida", todos los otros elementos de la pintura, tales como el tema, el sujeto, la composición, están involucrados en proyectar la visión de la existencia de un artista pero, para la presente discusión, el estilo es el elemento más importante: demuestra de qué manera el arte es confinado a una sola modalidad sensitiva, usando exclusivamente medios visuales; puede expresar y afectar la totalidad de la consciencia humana.

En conexión con esto desearía relatar, sin comentarios, un incidente personal. A los 16 años, durante un verano, me uní a una clase de dibujo dada por un hombre, que se habría transformado en un gran artista, de haber sobrevivido, lo cual dudo (esto ocurrió en Rusia), sus pinturas eran magníficas, aun entonces. Prohibió a la clase trazar líneas curvas: nos enseñó que cada curva debe estar rota en facetas de líneas rectas intersectantes. Me enamoré de este estilo; aún lo estoy. Hoy, conozco la razón. Lo que

sentí entonces (y aún siento) no era: "Esto es para mí, sino: "Esto *soy yo*".

En comparación con la pintura, la escultura es una forma de arte más limitada. Expresa la visión de la existencia de un artista a través de su tratamiento de la figura humana, pero está confinada a la figura humana (para una discusión sobre los medios de la escultura, les sugiero leer: " *Metafísica en mármol*" de Mary Ann Sures, *The Objectivist*, febrero-marzo de 1969). Al manejarse con dos sentidos: la vista y el tacto, la escultura se ve restringida por la necesidad de presentar una forma tridimensional como el hombre *no* la percibe: sin color. Visualmente, la escultura ofrece la forma como una abstracción; pero el tacto es un sentido en cierta forma limitado a lo concreto por lo que confina la escultura a entidades concretas. De éstas, sólo la figura del hombre puede proyectar un significado metafísico. Hay poco que uno pueda expresar de la estatua de un animal o de un objeto inanimado.

Psico-epistemológicamente, los requerimientos del sentido del tacto son los que hacen de la *textura* de un cuerpo humano un elemento crucial en la escultura, y virtualmente el sello de los grandes escultores. Observen el modo en el cual la ductilidad, la suavidad, la resistente docilidad de la piel es transmitida por el rígido mármol en estatuas como la *Venus de Milo* o la *Piedad* de Miguel Ángel.

Vale la pena notar que la escultura es casi un arte muerto. Su momento cumbre tuvo lugar en la Antigua Grecia, la cual, filosóficamente fue una civilización centrada en el hombre. Siempre es posible un Renacimiento, pero el futuro de la escultura depende en gran medida del futuro de la arquitectura. Ambas están asociadas. Uno de los problemas de la escultura radica en el hecho de que una de sus funciones más efectivas es la de servir como ornamento arquitectónico.

No incluiré a la arquitectura en esta discusión, supongo que el lector sabe a qué libro lo remitiré.

Esto nos lleva al tema de la *música*.

La diferencia fundamental entre la música y las otras artes radica en que la música se experimenta como si se revirtiera el proceso psico-epistemológico normal del hombre.

Las otras artes crean un objeto físico (es decir, un objeto percibido por los sentidos del hombre, sea un libro o una pintura) y el proceso psico-epistemológico va de la percepción del objeto a la captación conceptual de su significado, a la apreciación de los valores básicos personales, a la consecuente emoción. El patrón es: de la percepción del objeto, al entendimiento conceptual, a la apreciación, a la emoción.

El patrón en el proceso involucrado en la música es: de la percepción a la emoción, de allí a la apreciación y llegando al entendimiento conceptual.

La música se experimenta como si tuviera el poder de llegar a las emociones del hombre en forma directa. Como en el caso de todas las emociones, existenciales o estéticas, los procesos psico-epistemológicos implicados en la respuesta a la música están automatizados y se los experimenta como una simple e instantánea reacción, más rápida de lo que uno tarda en identificar sus componentes.

Es posible observar introspectivamente (hasta cierto punto) lo que uno hace mientras escucha música: evoca materiales de manera subconsciente: imágenes, acciones, escenas, experiencias reales o imaginarias, que parecieran fluir en forma fortuita, sin dirección, en breves arrebatos fortuitos, que cambian y se desvanecen, como la progresión de un sueño. Pero, de hecho, esta sucesión es selectiva y consistente: el significado emocional del material subconsciente corresponde a las emociones proyectadas por la música.

A un nivel subconsciente (es decir, de manera implícita), el hombre sabe que no puede experimentar una emoción sin causa ni objeto. Cuando la música induce un estado emocional sin un

objeto externo, su subconsciente sugiere uno interno. El proceso se produce sin necesidad de palabras, dirigido, de hecho, mediante el equivalente de las palabras: "Me sentiría de esta forma como si…", como si estuviera en un hermoso jardín en una mañana de primavera, como si estuviera bailando en un luminoso gran salón… como si estuviera viendo a la persona que amo…; "me sentiría así como si…", como si estuviera peleando contra una violenta tormenta en el mar… como si estuviera escalando el lado de una montaña bajo riesgo de avalancha… como si estuviera en las trincheras… "me sentiría como si …" como si alcanzara la cima de esa montaña… como si me pusiera al sol… como si saltara sobre esa barrera, como lo hice hoy… como lo haré mañana…

Observen tres aspectos de este fenómeno: (1) Es inducido mediante la deliberada suspensión de los propios pensamientos conscientes y rindiéndose al curso de las propias emociones. (2) El material subconsciente debe fluir, ya que ninguna imagen singular puede capturar el significado de la experiencia musical. La mente necesita una sucesión de imágenes, va a tientas en busca de lo que tengan en común, por ejemplo, en busca de una *abstracción* emocional. (3) El proceso de abstracción emocional, es decir, el proceso de clasificar las cosas a partir de las emociones que evocan, es el proceso mediante el cual uno formó su sentido de vida.

El sentido de vida es un equivalente pre-conceptual de la metafísica, una apreciación emocional, integrada en forma subconsciente del hombre y la vida. El hombre responde a la música según sus propias emociones fundamentales, es decir, las emociones producidas por sus propios juicios de valor metafísicos.

La música no puede contar una historia, no puede tratar con elementos concretos, no puede transmitir un fenómeno existencial específico como, por ejemplo, un bucólico paisaje campestre o un mar tempestuoso. El tema de una composición titulada "Canción de primavera", no es la primavera sino las *emociones*

que la primavera evoca en el compositor. Inclusive conceptos que, intelectualmente, implican un nivel de abstracción complejo, tales como, "paz", "revolución", "religión" son muy específicos, muy *concretos* para ser expresados mediante la música. Todo lo que la música puede hacer con tales temas es transmitir las emociones de serenidad, o desafío, o exaltación. "San Francisco caminando sobre las aguas" de Liszt, fue inspirada por una leyenda en particular, pero lo que transmite es un apasionadamente dedicado combate y triunfo; de quién y en nombre de qué es algo que debe aportar cada individuo.

La música transmite emociones que cada uno debe captar, pero no sentir en realidad; lo que uno siente es una sugestión, una especie de emoción distante, disociada, impersonal, siempre y cuando nos vincule con el propio sentido de vida. Pero, ya que el contenido emocional de la música no es comunicado conceptualmente o evocado existencialmente, uno lo siente de una manera subterránea, peculiar.

La música transmite las mismas categorías de emociones a personas con diferentes visiones de la vida. Como regla general, los hombres están de acuerdo en que una obra musical sea alegre, triste, violenta o solemne. Pero aun a pesar de que, en términos generales, experimentan las mismas emociones en respuesta a la misma música, hay diferencias radicales respecto de cómo *valoran* estas experiencias, es decir, cómo sienten estas sensaciones.

En varias oportunidades, llevé a cabo el siguiente experimento: le pedí a un grupo de invitados que escuchara una grabación musical, luego que describiera qué imagen, acción o evento evocaba en sus mentes, espontáneamente e inspirativamente, sin pensamiento o deducción consciente (era una especie de Test temático de percepción). Las descripciones resultantes variaron en detalles concretos, en su claridad, en el color imaginado, pero todas habían captado la misma emoción básica, con diferencias elo-

cuentes de apreciación. Por ejemplo, había una secuencia de respuestas mezcladas entre dos extremos puros, las cuales condensadas eran: "me sentí exaltado porque esta música es tan despreocupadamente alegre", y: "Me sentí irritado porque esta música es tan despreocupadamente alegre y, por consiguiente, superficial".

Psico-epistemológicamente, el patrón de respuesta a la música parece ser el siguiente: uno percibe la música, capta la sugestión de cierto estado emocional y, con su sentido de vida actuando como criterio uno aprecia este estado como agradable o doloroso, deseable o indeseable, importante o desdeñable, según si concuerda o contradice el propio sentido fundamental de la vida.

Cuando la abstracción emocional proyectada por la música se corresponde con el propio sentido de vida, la abstracción adquiere una realidad total, brillante, casi violenta, y uno siente, por momentos, una emoción de mayor intensidad que cualquiera experimentada existencialmente. Cuando la abstracción emocional proyectada por la música es irrelevante o contradictoria para nuestro sentido de vida, uno siente poco más que una leve incomodidad o desagrado o una especial clase de enervante aburrimiento.

Como evidencia corroboradora: he observado un número de casos que involucraban personas, quienes, a lo largo de un período de tiempo, sobrellevaron un cambio significativo en su visión fundamental de la vida (algunos para mejor, otros para peor). Sus preferencias musicales sufrieron cambios en concordancia, el cambio fue gradual, automático y subconsciente, sin ninguna decisión o intención consciente de su parte.

Se debe aclarar que el patrón *no* es tan burdo y simple como el de preferir música alegre en vez de música triste o viceversa, según experimente una visión "benévola" o "malévola" del Universo. La cuestión es mucho más compleja y mucho más específicamente *musical* que eso: no se trata de *qué* particular emoción

transmite una composición dada, sino *cómo* la transmite, por qué medio musical o método (por ejemplo me gusta la música de opereta de cierta clase, pero elegiría una marcha fúnebre al Danubio Azul o a la clase de música de Nelson Eddie y Janette Mac Donald).

Como en el caso de cualquier otra forma de arte o producto humano, el desarrollo histórico de la música siguió el desarrollo de la filosofía. Pero las diferencias en la música producida por distintas culturas en las distintas épocas de la historia son más profundas que aquellas de entre las otras artes (inclusive los sonidos usados y las escalas son diferentes). El hombre de occidente puede entender y apreciar la pintura oriental; pero la música es ininteligible para él, no le evoca nada, suena como ruido. En este sentido, la diferencia de la música de distintas culturas semejan las diferencias en el lenguaje; un lenguaje dado es ininteligible para los extranjeros. Pero el lenguaje expresa conceptos, y distintos lenguajes pueden ser traducidos el uno en el otro; las distintas clases de música no. No hay un vocabulario común de la música (ni siquiera entre los miembros de la misma cultura). La música comunica emociones, y es poco probable que la música de diferentes culturas comunique las mismas emociones. La capacidad emocional del hombre como tal es universal, pero la experiencia real de las emociones particulares no lo es: la experiencia de ciertas emociones del sentido de vida excluye la experiencia de otras.

Esto nos lleva a la gran pregunta sin respuesta: *¿Por qué la música nos hace experimentar emociones?*

En las otras artes, cuyas obras son percibidas por medio del proceso cognitivo normal, la respuesta puede encontrarse en la obra en sí misma mediante un análisis conceptual de su naturaleza y significado; se puede establecer un vocabulario común y un criterio objetivo de juicio estético. No existe tal vocabulario o criterio hoy día, en el campo de la música; tampoco existe en las diferentes culturas ni dentro de la misma cultura.

Es obvio que la respuesta yace en la naturaleza de la obra, ya que es la obra la que evoca las emociones. Pero ¿cómo lo hace? ¿Por qué una sucesión de sonidos produce una reacción emocional? ¿Por qué involucra las más profundas emociones del hombre y sus cruciales valores metafísicos? ¿Cómo pueden los sonidos alcanzar las emociones del hombre directamente en una forma que parece esquivar su intelecto? ¿Qué le provoca al hombre una cierta combinación de sonidos para que los identifique como alegres o tristes?

Nadie aún ha descubierto las respuestas y, me apuro a agregar, tampoco yo. La formulación de un vocabulario común de la música requeriría estas respuestas. Requeriría: una traducción de la experiencia musical, de la experiencia interna, en *términos conceptuales*; una explicación de por qué ciertos sonidos nos "tocan" de cierta manera; una definición de los axiomas de la percepción musical, a partir de la cual, los principios estéticos adecuados pudieran ser derivados, los cuales nos servirían como base para la validación objetiva de los juicios estéticos.

Esto significa que necesitamos una clara distinción conceptual y separación del objeto del tema en el campo de la percepción musical. Tal como la que sí poseemos en las otras artes y en el más amplio campo de nuestra facultad cognitiva. La cognición conceptual requiere esta separación: hasta que un hombre sea capaz de distinguir sus procesos internos de las cosas que percibe, permanece en el nivel perceptivo de consciencia. Un animal no puede captar tal distinción, tampoco un niño muy pequeño. El hombre la ha captado en vista de sus otros sentidos y sus otras artes; puede diferenciar si su visión borrosa es producto de una densa niebla o de problemas en la vista. Solamente en el campo de la percepción específicamente *musical* es donde el hombre se encuentra en un estado de temprana infancia.

Al escuchar música, el hombre no puede distinguir claramente, ni para sí mismo ni para otros, y, por consiguiente, no puede

probar cuáles de los aspectos de su experiencia son inherentes a la música y cuáles son aportados por su propia consciencia. Los experimenta como un todo indivisible, siente como si la magnífica exaltación estuviera allí, en la música, y queda inevitablemente confundido cuando descubre que algunos hombres la experimentan y otros no. Con respecto a la naturaleza de la música, la humanidad aún se halla en el nivel perceptivo de consciencia.

Hasta que se descubra y defina un vocabulario conceptual *no es posible ningún criterio objetivamente válido de juicio estético en el campo de la música* (hay ciertos criterios técnicos, relacionados principalmente con la complejidad de las estructuras armónicas, pero no existe criterio para identificar el *contenido*, es decir, el significado emocional de cierta pieza musical y así demostrar la objetividad estética de una respuesta dada).

Actualmente nuestra comprensión de la música se limita a la recopilación del material, es decir, al nivel de las observaciones descriptivas. Hasta que es llevada a la etapa de conceptualización tenemos que tratar los gustos o preferencias musicales como algo subjetivo, no en sentido metafísico sino epistemológico; es decir, no en el sentido de que estas preferencias son, de hecho, carentes de causa y arbitrarias, sino en el sentido de que no conocemos su causa. Nadie, por consiguiente, puede pretender la superioridad *objetiva* de su preferencia sobre la de otros. Donde no existe prueba objetiva disponible, es cada uno con lo suyo, y *sólo* con lo suyo.

La naturaleza de la percepción musical no ha sido descubierta dado que la clave del secreto de la música es *fisiológica,* radica en la naturaleza del proceso mediante el cual el hombre percibe los sonidos, y la respuesta requeriría el esfuerzo conjunto de un fisiólogo, un psicólogo y un filósofo (un esteticista).

El comienzo de una aproximación científica a este problema y la guía hacia una respuesta fueron provistas por Helmholtz, el gran fisiólogo del siglo diecinueve. Éste cierra su libro, *Sobre las*

sensaciones del tono como una base fisiológica para la teoría de la música, con la siguiente declaración: "Aquí termino mi trabajo. Me parece que lo he llevado tan lejos como las propiedades fisiológicas de la sensación del oído ejercen una influencia directa en la construcción de un sistema musical, es decir, tan lejos como el trabajo pertenezca a la filosofía natural... La verdadera dificultad radicaría en el desarrollo de los motivos psíquicos que aquí [en la estética de la música] se afirman a sí mismos. Ciertamente éste es el punto donde comienza la parte más interesante de la estética musical, siendo el objetivo explicar las maravillas de las grandes obras de arte, y aprender las expresiones y acciones de las varias afecciones de la mente. Pero, no obstante con lo atractivo que semejante objetivo pueda ser, prefiero que otros lleven a cabo tales investigaciones, en las cuales acaso me sienta demasiado principiante, mientras yo permanezco en el seguro terreno de la filosofía natural, en el cual me siento en mis dominios" (Nueva York, Publicaciones Dover, 1954, p. 371).

Hasta donde sé, nadie ha intentado llevar a cabo tales "investigaciones". El contexto, la menguante escala de la psicología y la filosofía modernas habrían hecho imposible un emprendimiento de esta clase.

Desde el punto de vista de la psico-epistemología, puedo ofrecer una hipótesis sobre la naturaleza de la respuesta del hombre a la música, pero le recomiendo al lector que recuerde se trata sólo de una hipótesis.

Si el hombre experimenta una emoción carente de un propósito existencial, se trata solamente de otro posible objeto del estado o acciones de su propia consciencia. ¿Cuál es la acción mental involucrada en la percepción de la música? (no me estoy refiriendo a la reacción emocional, que es la consecuencia, sino al proceso de percepción).

Debemos recordar que la *integración* es una función cardinal de la consciencia del hombre en todos los niveles de su desarrollo

cognitivo. Primero, su cerebro trae orden a su caos sensorial integrando datos sensoriales en percepciones; esta integración se lleva a cabo automáticamente; requiere esfuerzo, pero no voluntad consciente. Su próximo paso es la integración de las percepciones en conceptos, a medida que él aprende a hablar. De ahí en más, su desarrollo cognitivo consiste en integrar conceptos dentro de conceptos cada vez más y más amplios, expandiendo el alcance de su mente. Esta etapa es totalmente volitiva y requiere un esfuerzo incansable. Los procesos automáticos de integración *sensorial* se completan en su infancia y están cerrados para el adulto.

La única excepción está en el campo de los sonidos producidos por vibraciones periódicas, es decir, la música.

Los sonidos producidos por vibraciones no periódicas son ruido. Uno puede escuchar ruido durante una hora, un día o un año pero sigue siendo ruido. Pero los tonos musicales escuchados en una cierta clase de sucesión producen un resultado diferente, el oído humano y el cerebro los *integran* en una nueva experiencia cognitiva, en lo que puede denominarse una entidad auditiva: una melodía. La integración es un proceso fisiológico; se lleva a cabo en forma inconsciente y automática. El hombre sabe de la existencia del proceso sólo por sus resultados.

Helmholtz ha demostrado que la esencia de la percepción musical es matemática: la consonancia o disonancia de las armonías depende de la relación de las frecuencias de sus tonos. El cerebro puede integrar una relación de uno a dos, por ejemplo, pero no de ocho a nueve (esto no quiere decir que las disonancias no puedan ser integradas; pueden serlo, en el contexto musical apropiado).

Helmholtz estaba interesado principalmente en los tonos que se escuchan en forma simultánea. Pero su demostración indica la posibilidad de que los mismos principios se apliquen al proceso de escuchar e integrar una sucesión de tonos musicales, es decir,

una melodía, y que el significado psico-epistemológico de una composición dada radica en la clase de trabajo que exige del oído y cerebro del oyente.

Una obra musical puede demandar el estado de alerta activo requerido para resolver relaciones matemáticas complejas, o puede insonorizar el cerebro por medio de la simplicidad monótona. Puede demandar un proceso para construir una suma integrada, o puede fragmentar el proceso de integración en una serie arbitraria de partes desordenadas, o puede destruir el proceso mezclando los sonidos de forma que sean imposibles de integrar matemática-fisiológicamente, y de esa forma transformarlos en ruido.

El oyente se vuelve consciente de este proceso por una sensación de eficacia, esfuerzo, aburrimiento, o frustración. Su reacción es determinada mediante su sentido psico-epistemológico de la vida, es decir, por el nivel de funcionamiento cognitivo en el que se siente cómodo.

Epistemológicamente, un hombre que tiene una mente activa ve el esfuerzo mental como un reto excitante; metafísicamente busca la inteligibilidad. Disfrutará la música que requiere un proceso de cálculos complejos y resoluciones exitosas (no me refiero meramente a la complejidad de la armonía y la orquestación, sino, principalmente, a su esencia, la complejidad de la melodía, de la cual dependen). Lo aburrirán los procesos de integración muy simples al igual que un experto en matemáticas superiores puesto a resolver problemas aritméticos de escuela primaria. Sentirá una mezcla de aburrimiento y rechazo cuando escuche una serie de fragmentos de piezas al azar con las cuales su mente no puede hacer nada. Sentirá enojo, rechazo y rebelión contra el proceso de escuchar sonidos musicales mezclados; lo experimentará como un intento por destruir la capacidad integradora de su mente.

Un hombre de hábitos cognitivos mixtos tiene, epistemológicamente, un interés limitado en el esfuerzo mental y, metafísicamente, tolera un gran nivel de confusión en su campo de consciencia. Sentirá el esfuerzo cuando escuche tipos de música más exigentes, pero disfrutará los más simples. Puede que disfrute la clase de música entrecortada, sin orden (si es pretensioso), e incluso puede que resulte condicionado a aceptar la música mezclada (si es lo suficientemente letárgico).

Puede haber muchos otros tipos de reacciones, de acuerdo a los diferentes aspectos de las composiciones musicales y a las muchas variantes de los hábitos cognitivos de los hombres. Los ejemplos anteriores simplemente indican el patrón hipotético de respuesta del hombre a la música.

La música le da a la consciencia del hombre la misma experiencia de las otras artes: una forma concreta de su sentido de vida. Pero la abstracción concretada es principalmente epistemológica, más que metafísica; la abstracción es la consciencia del hombre, es decir, su método de funcionamiento cognitivo, el cual experimenta en forma concreta de escuchar una obra musical específica. La aceptación o el rechazo hacia esa obra dependerá de si concuerda o se opone, confirma o contradice la manera en que funciona su mente. El aspecto metafísico de la experiencia es el sentido de un mundo que él es capaz de captar, y al cual el funcionamiento de su mente se adecua.

La música es el único fenómeno que le permite a un adulto experimentar el proceso de manejar datos sensoriales puros. Los tonos musicales simples no son percepciones, sino sensaciones puras; se transforman en percepciones sólo cuando se integran. Las sensaciones son el primer contacto del hombre con la realidad; cuando se las integra para formar percepciones, son lo dado, lo evidente de por sí, lo que no se duda. La música ofrece al hombre la oportunidad de reconstruir, en el nivel adulto, el proceso primario de su método de cognición: la integración automática de

datos de sentido en una entidad con significado, comprensible. Para una consciencia conceptual es la única forma de sosiego y gratificación.

Las integraciones conceptuales demandan esfuerzo constante e imponen una responsabilidad permanente: implican el riesgo de error y fracaso. El proceso de integración musical es automático y sin esfuerzo (se lo experimenta como carente de esfuerzo, ya que es inconsciente; es un proceso de efectivizar aquellas clases de hábitos mentales que uno ha tenido o que no se ha esforzado por adquirir). Nuestra reacción a la música conlleva una sensación de total certeza, como si fuera simple, evidente, indudable; involucra las propias emociones, es decir, los valores propios y nuestro más profundo sentido de uno mismo, se experimenta como una unión mágica de sensaciones y pensamiento, como si el pensamiento hubiera adquirido la inmediata certeza de la consciencia directa.

(De ahí el clamor místico acerca del carácter "espiritual" o sobrenatural de la música. El misticismo, el eterno parásito, se apropia aquí de un fenómeno, el cual es el producto de la unión, no la disociación, del cuerpo y mente del hombre: es parte fisiológico, parte intelectual).

Respecto de la relación de la música con el estado de ánimo del hombre, Helmholtz indica lo siguiente, en una discusión sobre las claves principales y las menores. El "major mode" (las notas básicas) es muy adecuado para todos los estados de ánimo que están completamente formados y claramente entendidos, para los sentimientos fuertes y resueltos y también para los suaves y apacibles, incluso para los tristes, cuando la tristeza se ha transformado en melancolía y pesar. Pero es poco apropiado para los estados de ánimo confusos, oscuros, no definidos, o para la expresión de lo lúgubre, lo enigmático, lo misterioso, lo rudo y cualquier cosa que ataque la belleza artística, y es precisamente para esto que requerimos el "minor mode" (las notas suaves), con

su velada armoniosidad, su cambiante escala, su modulación lista y base de construcción menos confusa. El "major mode" sería una forma poco apropiada para esos fines y, por consiguiente, el "minor mode" tiene su propia justificación como sistema separado" (*Sobre las sensaciones del tono*, p. 302).

Mi hipótesis explicaría por qué los hombres escuchan el mismo contenido emocional en una obra dada, aun cuando no coincidan en sus evaluaciones. Los procesos cognitivos afectan las emociones del hombre, las cuales afectan su cuerpo, y la influencia es recíproca. Por ejemplo, la solución exitosa de un problema intelectual genera un estado de ánimo alegre, triunfante; el no haberlo resuelto genera una sensación de melancolía y desaliento. Y, por el contrario: el buen humor nos pone más agudos, acelera y energiza nuestra mente, la tristeza la vuelve borrosa, pesada, lenta. Examinen las características rítmicas y melódicas de los tipos de música que consideramos alegres o tristes. Si un determinado proceso de integración musical que tenga lugar en el cerebro de una persona semeja los procesos cognitivos que producen y/o acompañan un cierto estado emocional, la persona los reconocerá, en efecto, fisiológicamente y luego intelectualmente. Si él aceptará ese particular estado emocional y lo experimenta plenamente dependerá de la evaluación de su significado de su sentido de vida.

El aspecto epistemológico de la música es el factor fundamental, pero no exclusivo, a la hora de determinar las preferencias musicales propias. Dentro de la categoría general de música de igual complejidad, es el elemento emocional el que representa el aspecto *metafísico* que controla el placer propio. La cuestión no es simplemente que uno sea capaz de percibir con éxito, es decir, de integrar una serie de sonidos en una entidad musical, sino también: ¿qué clase de entidad percibe uno? El proceso de integración representa la concretada abstracción de la consciencia de uno, la naturaleza de la música representa la abstracción con-

cretada de la existencia, es decir, un mundo en el cual uno se siente alegre o triste, triunfante o derrotado, etc. De acuerdo al sentido de vida de uno, siente: "¡Sí, *éste* es *mi* mundo y *así* es como me debería sentir!" o: "No, no es así el mundo según como yo lo veo" (como en las otras artes, uno puede apreciar el valor estético de cierta composición, y así puede disfrutarla o no gustarle).

La investigación científica que se requeriría para probar esta hipótesis es enorme. Para indicar sólo unas de las pocas cosas que prueban lo que requeriría: un cómputo de las relaciones matemáticas entre los tonos de una melodía, un cómputo del tiempo requerido por el oído humano y el cerebro para integrar una sucesión de sonidos musicales, incluyendo los pasos progresivos, la duración y los límites de tiempo del proceso integrador (el cual implicaría la relación entre tonos y ritmo), un cómputo de la relación entre tonos y compases, de compases y frases musicales, de las frases a la resolución final, un cómputo de la relación entre melodía y armonía y de su suma respecto de los sonidos de varios instrumentos musicales, etc. La labor involucrada es inmensa, sin embargo, esto es lo que el cerebro humano, el del compositor, el intérprete y el oyente hacen, aunque no conscientemente.

Si tales cómputos fueran llevados a cabo y reducidos a un número manejable de ecuaciones, es decir, de principios, tendríamos un vocabulario objetivo de la música. Sería un vocabulario matemático, basado en la naturaleza del sonido y en la facultad humana de la audición (o sea, en lo que le es posible a esa facultad). El criterio estético a derivar de tal vocabulario sería: la integración, o sea, el alcance (o complejidad) de la integración lograda por una composición dada. Integración, porque es la esencia de la música, a diferencia del ruido; alcance, dado que es la medida de cualquier logro intelectual.

Hasta que mi teoría sea probada o refutada por medio de evidencia científica de esta clase, debe ser considerada como una mera hipótesis.

Existe, sin embargo una gran cantidad de evidencia en relación a la naturaleza de la música que podemos tener en cuenta, no a nivel fisiológico sino a nivel psicológico-existencial (el cual tiende a apoyar mi hipótesis).

La conexión entre la música y la facultad cognitiva del hombre está sustentada en el hecho de que ciertos tipos de música tienen un efecto paralizante, narcotizante sobre la mente humana. Inducen a un estado de estupor, de trance, pérdida de contexto, de voluntad, de consciencia de sí mismo. La música primitiva y la mayoría de la música oriental entran en esta categoría. El goce de esta música es el opuesto al estado emocional que el hombre de occidente llamaría goce: Para el occidental, la música es una experiencia intensamente personal y una confirmación de su poder cognitivo. Para el hombre primitivo, la música trae la disolución de su yo y de la consciencia. En ambos casos, sin embargo, la música es el medio para evocar ese estado psico-epistemológico al cual sus respectivas filosofías ven como correcto y deseable para el hombre.

La mortal monotonía de la música primitiva, la interminable repetición de unas pocas notas y de un patrón rítmico que golpea el cerebro con la regularidad de la antigua tortura de gotas de agua cayendo sobre el cráneo humano, paraliza los procesos cognitivos, arrasa la consciencia y desintegra la mente. Semejante música produce un estado de *privación sensorial*, el cual, tal como los científicos modernos empiezan a descubrir, es causado por la ausencia o la monotonía de los estímulos sensoriales.

No existe evidencia para sustentar el argumento de que las diferencias en la música de distintas culturas son producto de diferencias fisiológicas innatas entre las razas. Hay una gran cantidad de evidencia para sustentar la hipótesis de que la razón de las diferencias musicales es psico-epistemológica (y, por consiguiente, finalmente filosófica).

El método de funcionamiento psico-epistemológico de un hombre es desarrollado y sistematizado en su temprana infancia; es influido por la filosofía dominante de la cultura en la que él crece. Ya sea explícita e implícitamente (a través de la actitud emocional general), un niño capta que la búsqueda del conocimiento, o sea, que el trabajo independiente de su facultad cognitiva, es importante, que le es requerido por su naturaleza y que él es proclive a desarrollar una mente activa e independiente. Si se le enseña pasividad, obediencia ciega, miedo y la futilidad del cuestionarse o del saber, es propenso a crecer como un salvaje mentalmente impotente, tanto en la jungla como en la ciudad de Nueva York. Pero, ya que uno no puede destruir una mente totalmente, siempre y cuando su dueño permanezca vivo, las necesidades de su frustrada mente devendrán en un incansable, incoherente, ininteligible andar a tientas que lo espantará. La música primitiva se transforma en su narcótico: elimina su confusión, restablece su confianza y refuerza su letargo, le ofrece, temporalmente, la sensación de una realidad a la cual su paralizado estupor se adecua.

Ahora observen que la moderna escala diatónica usada por la civilización occidental es un producto del Renacimiento. Fue desarrollada a través de un período de tiempo por una serie de innovadores musicales. ¿Qué los motivó? Esta escala permite el mayor número de armonías consonantes, o sea, de combinaciones de sonidos agradables al oído humano (es decir, integrables para el cerebro). La cultura renacentista, orientada hacia el hombre la razón y la ciencia, y los períodos post renacentistas, representaron la primera era en la historia en que un interés tal como el placer del hombre motivó a los compositores, que tuvieron libertad para crear.

Hoy, cuando la influencia de la civilización occidental está rompiendo la estática y tradicionalista cultura de Japón, jóvenes

compositores japoneses están haciendo un talentoso trabajo en la música de estilo occidental.

Los productos de la educación anti-racional, anti-cognitiva, "Progresista" de América, los hippies, están volviendo a la música y a los golpes de tambor de la jungla.

La integración es la clave para algo más que música; es la clave hacia la consciencia del hombre, hacia su facultad conceptual, hacia sus premisas básicas, su vida. La falta de integración conducirá al mismo resultado existencial de siempre, dado que ha nacido con una mente potencialmente humana, en cualquier siglo, en cualquier lugar del mundo.

Un breve comentario acerca de lo que llaman música moderna: no se necesitan investigaciones o descubrimientos científicos para saber con total y objetiva certeza que *eso no* es música. La prueba yace en el hecho de que la música es producto de *vibraciones periódicas,* y, por consiguiente, la introducción de vibraciones no periódicas (tales como el sonido del tráfico, de engranajes o de toses y estornudos), es decir, de ruidos, en una supuesta composición musical la elimina del campo del arte y de ser tenida en cuenta. Pero es necesario advertir algo respecto de los perpetradores de tales "innovaciones": mucho es lo que declaman acerca de la necesidad de "acondicionar" su oído para una apreciación de su "música". Su noción de acondicionar no sería limitada por la realidad ni por la ley de identidad; el hombre en su visión es infinitamente acondicionable. Pero, de hecho, pueden acondicionar un oído humano a diferentes tipos de música (no es el oído sino la *mente* lo que debe ser acondicionado en tales casos); no se lo puede acondicionar para escuchar ruido como si fuera música; no es entrenamiento personal ni convenciones sociales lo que lo hace imposible, sino la naturaleza fisiológica, la *identidad* del oído y cerebro humanos.

Volquémonos ahora a las artes escénicas (actuación, ejecución de un instrumento musical, canto, danza).

En estas artes el medio empleado es la persona del artista. Su tarea no es la de recrear la realidad, sino implementar la recreación hecha mediante una de las artes primarias.

Esto no quiere decir que las artes escénicas sean secundarias en valor estético o importancia, sino sólo que son una extensión de las artes primarias y que dependen de ellas. Tampoco significa que los actores sean meros "intérpretes": en los niveles más elevados de su arte, un actor aporta un elemento creativo que la labor primaria no podría comunicar por sí misma; se transforma en un socio, casi un co-creador, siempre y cuando sea guiado por el principio de que *él* es el medio para el fin establecido por la obra.

Los principios básicos que se aplican a todas las otras artes se aplican a las artes escénicas también, en particular el estilo, es decir, la selectividad: la elección y el énfasis de los elementos fundamentales, la estructuración de los pasos progresivos de una actuación los cuales conducen a una significativa suma final. Los propios juicios de valor metafísicos del actor son exigidos para crear y aplicar la clase de técnica que su actuación requiere. Por ejemplo, la visión de un actor de la grandeza o bajeza humana, del coraje o de la timidez determinará la forma en la que él proyecta estas cualidades sobre el escenario. Una obra creada para la actuación permite un amplio abanico de opciones creativas al artista que la ejecutará. En un sentido casi literal, él tiene que *corporizar* el alma (espíritu) que ha creado el autor; se requiere una clase especial de creatividad para llevar a ese espíritu dentro de la realidad física total.

Cuando la actuación y la obra (literaria o musical) están perfectamente integradas en significado, estilo e intención, el resultado es un logro magníficamente estético y una experiencia inolvidable para la audiencia.

El rol psico-epistemológico de las artes escénicas, su relación con la facultad cognitiva del hombre radica en la total puesta en concreto de las abstracciones metafísicas proyectadas por una

obra de las artes primarias. La distinción de las artes escénicas yace en su inmediatez, en el hecho de que traducen una obra de arte a la *acción* existencial, en un evento concreto abierto a la consciencia directa. Éste es también su peligro. La integración es el sello del arte, y a menos que la actuación y la obra primaria estén totalmente integradas, el resultado es lo opuesto de la función cognitiva del arte: le da a la audiencia una experiencia de desintegración psico-epistemológica.

Un evento actuado puede contener un cierto grado de falta de balance entre sus muchos elementos, y, sin embargo, ser considerado arte. Por ejemplo, un gran actor es a menudo capaz de impartir cierta altura y significado a una obra intrascendente, o una gran obra puede proyectar su poder a pesar de un elenco pobre. Tales eventos dejan a la audiencia con una sensación de ávida frustración, pero aún ofrecen algún elemento parcial de valor estético. Cuando, sin embargo, la falta de balance se transforma en llana contradicción, el evento se derrumba y tambalea más allá de los límites del arte. Por ejemplo un actor puede decidir reescribir la pieza sin cambiar una sola línea, simplemente interpretando al villano como el héroe y viceversa (porque no comparte las ideas del autor o desea interpretar una clase distinta de rol, o simplemente no puede hacer nada mejor), y procede a presentar una caracterización que choca con cada línea que pronuncia; el resultado es un revoltijo incoherente, más aún cuanto mejores sean las líneas y la actuación. En tal caso, la presentación degenera transformándose en poses sin significado o peor; en payasadas.

La desastrosamente trastrocada aproximación de las artes escénicas queda ejemplificada mediante la mentalidad que ve a las obras como "vehículos" para las estrellas. Los choques protagonizados por esos "vehículos" y sus conductores manchan los registros de la policía estética, y no están confinados a Hollywood. Los fracasos incluyen a grandes actores interpretando obras despreciables, grandes obras adaptadas para la interpretación de ama-

teurs tontos, pianistas arruinando composiciones para exponer su virtuosidad, etc.

El común denominador es la cruda inversión de fines y medios. El "cómo" nunca puede reemplazar al "qué", ni en las artes primarias ni en las artes escénicas ni en la forma de un rebuscado estilo de escribir para no decir nada ni en la figura de Greta Garbo exquisitamente pronunciando la visión de un camionero de una escena de amor.

Entre las artes escénicas, la danza requiere una discusión especial. ¿Hay un significado abstracto en la danza? ¿Qué expresa la danza?

La danza es el socio silencioso de la música y participa en una división del trabajo: la música presenta una versión estilizada de la consciencia del hombre en acción, la danza presenta una versión estilizada del cuerpo del hombre en acción. "Estilizada" quiere decir condensada a sus características esenciales, las cuales son elegidas de acuerdo a la visión que el artista tiene del hombre.

La música presenta una abstracción de las emociones del hombre en el contexto de sus procesos cognitivos, la danza presenta una abstracción de las emociones del hombre en el contexto de sus movimientos físicos. La tarea de la danza no es la proyección de emociones simples y momentáneas, *no* es la pantomima de la alegría, de la tristeza o del miedo, etc., sino una cuestión más profunda: la proyección de juicios de valor metafísicos, la estilización de los movimientos del hombre mediante el poder continuo de un estado emotivo fundamental, y haciendo uso del cuerpo del hombre para expresar su sentido de vida.

Cada emoción fuerte tiene un elemento kinestésico, experimentado como el impulso a brincar o encogerse o afirmar su pie, etc. Así como el sentido de vida del hombre es parte de todas sus emociones, así también es parte de todos sus movimientos y determina su manera de usar su cuerpo: su postura, sus gestos, su

forma de caminar, etc. Podemos notar un sentido de vida diferente en un hombre que particularmente se para derecho, camina rápido, gesticula con decisión, y en un hombre que particularmente se encorva, renguea, arrastra los pies en forma notable, gesticula inseguro. Este elemento particular, la manera general de moverse, constituye el material, el dominio especial de la danza. La danza lo estiliza hasta hacerlo un *sistema de movimiento* que expresa una visión metafísica del hombre.

Un *sistema* de movimientos es el elemento esencial, la condición previa de la danza como arte. El consentimiento a movimientos fortuitos, como los de niños que retozan al aire libre, puede ser un juego agradable, pero no es arte. La creación de un sistema consistentemente estilizado, metafísicamente expresivo, es un logro tan poco común, que existen muy pocas formas distintivas de danza que califican como arte. La mayoría de las representaciones de danza son conglomerados de elementos de distintos sistemas y de contorsiones sin orden agrupadas arbitrariamente sin ningún significado. Un hombre o una mujer brincando o rodando sobre un escenario no son más artísticos que los niños al aire libre, sólo que son más pretenciosos.

Piensen en dos sistemas diferentes, el ballet y la danza hindú, que son ejemplos de danza como formas de arte.

La clave de la estilización alcanzada en el ballet es: la ingravidez. Paradójicamente, el ballet presenta al hombre como casi incorpóreo: no distorsiona el cuerpo del hombre, elige la clase de movimientos que le son normalmente posibles (como caminar en puntas de pies) y los exagera, acentuando su belleza, y desafiando la ley de gravedad. Un flotar, fluir y volar grácil y sin esfuerzo, son los basamentos esenciales de la imagen del hombre en el ballet. Proyecta una clase de fuerza grácil y una cierta inflexible precisión, pero es el hombre con un delicado esqueleto de acero y sin carne, el hombre en espíritu, no controlando, sino trascendiendo esta tierra.

En contraste, la danza hindú presenta a un hombre de carne sin esqueleto. La clave de su estilización es: flexibilidad, ondulación, contorsión. Sí distorsiona el cuerpo del hombre, impartiéndole los movimientos de un reptil, incluye dislocaciones normalmente imposibles para el hombre e innecesarias, tales como los zarandeos de la cabeza y del torso a los lados que momentáneamente sugieren su decapitación. Es la imagen del hombre como infinitamente plegable, el hombre adaptándose a un universo incomprensible, respondiendo a poderes insondables, sin reservarse nada, ni siquiera su identidad.

Dentro de cada sistema se pueden proyectar emociones específicas o ser sutilmente sugeridas, pero en la medida en que lo permita el estilo básico. No se pueden proyectar fuertes pasiones o emociones negativas en el ballet, independientemente de sus libretos; no puede expresar tragedia, miedo o sexualidad; es un medio perfecto para la expresión del amor espiritual. La danza hindú hpuede proyectar pasiones, pero no emociones positivas. No puede expresar alegría o triunfo, es elocuente al expresar miedo, perdición y una clase de sexualidad física.

Deseo mencionar una forma de danza que no se ha desarrollado hasta ser un sistema completo pero que posee los elementos clave sobre los cuales podría erigirse en un sistema particular: el tap. Tiene origen afro-americano. Es particularmente apropiado para América y distintivamente no europeo. Sus mejores exponentes son Bill Robinson y Fred Astaire (quien lo combina con algunos elementos del ballet).

El tap está completamente sincronizado, responde y es obediente para con la música, por medio de un elemento común crucial para la música y el cuerpo del hombre: el ritmo. Esta forma no le permite al bailarín pausa o quietud: sus pies sólo pueden tocar el piso lo suficiente para acentuar el ritmo. De principio a fin, sin importar cuál sea la acción de su cuerpo, sus pies continúan con ese constante y rápido zapateo; es como una larga serie de

guiones que marcan sus movimientos; puede brincar, girar, arrodillarse, pero nunca perder el ritmo. Por momentos parecería que se tratara de una competencia entre el hombre y la música, como si la música lo desafiara a seguirla, y él la siguiera con suavidad, sin esfuerzo, casi en forma casual. ¿Obediencia total a la música? La impresión que uno se lleva es: control total; la mente humana controlando, sin esfuerzo, el impecable funcionamiento de su cuerpo. La clave es la precisión. Transmite una sensación de propósito, disciplina, claridad, combinada con una ilimitada libertad de movimiento y una incansable creatividad que se atreve a lo repentino, lo inesperado y, sin embargo, nunca pierde la línea integradora central: el ritmo de la música. No, el alcance emocional del tap no es ilimitado: no puede expresar tragedia o dolor o miedo o culpa; todo lo que puede expresar es felicidad y toda la gama de emociones relacionadas con la alegría de vivir (sí, es mi forma preferida de danza).

La música es un arte independiente, primario; la danza no lo es. Sobre la base de la división del trabajo, la danza es completamente independiente de la música. Con la asistencia emocional de la música, expresa un significado abstracto. Sin música se transforma en gimnasia sin sentido. Es la música, la voz de la consciencia del hombre, la que integra la música al hombre y al arte. La música establece las condiciones, la tarea de la danza es seguir, tan cerca, obediente y expresivamente como sea posible. Cuanto más estrecha es la integración de una danza a su música, en ritmo, modo, estilo y tema, mayor es su valor estético.

Un enfrentamiento entre danza y música es peor que uno entre actor y obra: es la destrucción de toda la representación. No le permite ni a la música ni a la danza ser integradas en una entidad estética a la mente del espectador y se transforma en una serie de movimientos mezclados, superpuestos a una serie de sonidos mezclados.

Nótese que la moderna tendencia del anti-arte toma precisamente esta forma en el campo de la danza (no estoy hablando de la denominada danza moderna, la cual no es ni moderna ni es danza). El ballet, por ejemplo, está siendo "modernizado" al ser bailado siguiendo música inapropiada e imposible de bailar, que es usada como simple acompañamiento. Como el tintineante piano de las películas mudas, excepto que menos sincronizado con la acción. Agréguese a esto la vasta infusión de pantomima, la cual no es un arte sino un juego infantil (eso no es actuar, sino una gesticulación expositiva), y se obtiene una forma de compromiso autoagraviante más servil que cualquier cosa vista en política. Como evidencia propongo *Marguerite and Armand* según lo presenta el Royal Ballet. Incluso las caídas de espalda o el caminar hacia atrás de la denominada danza moderna resultan inocentes en comparación: sus perpetradores no están traicionando o desfigurando nada.

Los bailarines son artistas de la actuación: la música es la obra primaria que representan, con la ayuda de un importante intermediario: el coreógrafo. Su labor creativa es similar a la de un director escénico, pero acarrea una responsabilidad más exigente: un director escénico traduce un trabajo primario, un rol, en acción física, un coreógrafo tiene que traducir un trabajo primario, una composición de sonidos, en otro medio, en una composición de movimientos, y crear un trabajo integrado y estructurado: una danza.

Esta tarea es tan difícil y sus estéticamente calificados practicantes tan escasos, que la danza ha sido lenta en su desarrollo y extremadamente vulnerable. Hoy está por completo extinta.

La música y/o la literatura son la base de las artes de la actuación y de la combinación a gran escala de todas las artes, tales como la ópera y el cine. La base en este contexto significa ese arte primario que provee el elemento metafísico y permite a la actua-

ción transformarse en una concretización de una visión abstracta del hombre.

Sin esa base una actuación puede resultar entretenida en campos como el *vaudeville* o el circo, pero no tiene nada que ver con el arte. La actuación de un acróbata, por ejemplo, exige una enorme destreza física, mayor quizás, y más difícil de adquirir que la de un bailarín de ballet, pero lo que ofrece es meramente una exhibición de esa destreza, sin ulterior significado, es decir, un concreto, no una forma concreta de algo.

En óperas y operetas la base estética es la música a la que el libreto le aporta un contexto emocional apropiado u oportunidad para la pieza musical y una línea integradora para toda la representación (en este sentido hay muy pocos buenos libretos). En cine o televisión, la literatura es *la* que rige y marca el paso, y la música sirve sólo como un acompañamiento incidental de fondo. Las obras de cine y televisión son subcategorías del drama, y en las artes dramáticas " *la representación es la cosa*". La representación es aquello que lo hace arte; la representación aporta el fin para el cual todo lo demás es el medio.

En todo arte que involucre a más de un ejecutante, un artista de crucial importancia es el *director* (en la música, su equivalente es el director de orquesta). El director es la conexión entre las artes escénicas y las primarias. Él es un ejecutante respecto de la obra primaria, en el sentido de que su tarea es el medio para el fin establecido por la obra, es un artista primario respecto del elenco, del escenógrafo, del cameraman, etc., en cuanto a que ellos son los medios para su fin, el cual es traducir la obra en acción física como un todo estilizado, integrado y significativo. En las artes dramáticas el director es el *integrador* estético.

Esta tarea requiere un entendimiento experto de todas las artes, combinado con un poder inusual de pensamiento abstracto y de imaginación creativa. Los grandes directores son muy escasos. El director promedio alterna entre abismos de abdicación y usur-

pación. Tanto se monta sobre talentos ajenos y simplemente lleva a los actores a través de emociones sin orden que no significan nada, lo que resulta en una variedad de intenciones enfrentadas, o arruina el espectáculo sometiendo a cada uno a trucos absurdos que no se relacionan con la representación (si la hay) o simplemente la destruye, partiendo de la premisa inversa de que la obra es el medio que tiene como fin la exhibición de *su* habilidad, colocándose así en la categoría de acróbata de circo, excepto que es mucho menos hábil y menos entretenido.

Como ejemplo de dirección fílmica de excelencia, mencionaré a Fritz Lang, en particular, sus primeros trabajos; su película muda *Siegfried* es lo más cerca de una gran obra de arte de lo que el cine está aún por lograr. Aunque otros directores parecen captarlo ocasionalmente, Lang es el único que ha entendido plenamente el hecho de que el arte *visual* es una parte intrínseca de las películas en un sentido mucho más profundo que la mera selección de escenarios y ángulos de cámara, que una "imagen en movimiento" es literalmente *eso,* y debe ser una composición visual estilizada en movimiento.

Se ha dicho que si uno detuviera la proyección de *Sigfried* y cortara cualquier fotograma, sería tan perfecto como el de una gran pintura. Cada acción, gesto y movimiento en esta película está calculada para lograr ese efecto. Cada centímetro del film está *estilizado*, es decir, condensado a esos rígidos, puros elementos esenciales, los cuales transmiten la naturaleza y el espíritu de la historia, de sus eventos, de su ambientación. La totalidad de la película se filmó en interiores, incluyendo los magníficos legendarios bosques, cuyas ramas fueron totalmente confeccionadas a mano (pero no lo parece en la pantalla). Mientras Lang hacía este film, se dice, un cartel colgaba en la pared de su oficina: "Nada en esta película es accidental". *Éste* es el lema del arte grande. Muy pocos artistas, en cualquier campo, han estado a la altura de él. Fritz Lang lo logró.

Hay ciertas fallas en *Siegfried*, en especial, la naturaleza de la historia que es una leyenda trágica del tipo "universo malvado", pero esto es una cuestión metafísica, no estética. Desde el punto de vista de la tarea creativa del director, esta película es un ejemplo de la clase de estilización visual que hace la diferencia entre una obra de arte y un noticiero cinematográfico glorificador.

Potencialmente, la cinematografía es un gran arte, pero ese potencial aún no ha sido actualizado, excepto en pequeñas instancias y momentos fortuitos. Un arte que requiere la sincronización de tantos elementos estéticos y tantos diferentes talentos no puede desarrollarse en un período de desintegración filosófico-cultural como el presente. Su desarrollo requiere la cooperación creativa de hombres que están unidos, no necesariamente por sus convicciones filosóficas formales, sino por su visión fundamental del hombre, es decir, su sentido de vida.

Cualquiera sea la variedad y el vasto potencial de las artes escénicas, uno siempre debe recordar que son una consecuencia y una extensión de las artes primarias, y que las artes primarias le dan el significado abstracto sin el cual ningún producto o actividad humana puede ser clasificado como arte.

La cuestión planteada al comienzo de esta discusión fue: ¿Cuáles son las formas válidas de arte, y por qué estas formas? Ahora puede ser respondida: las formas apropiadas de arte presentan una recreación de la realidad en términos necesarios para la *facultad cognitiva* del hombre, la cual incluye sus sentidos de percepción de entidades, y así colabora en la integración de los varios elementos de una consciencia *conceptual*. La literatura trata con conceptos, las artes visuales con la vista y el tacto, la música con el oído. Cada arte cumple con la función de traer los conceptos del hombre al nivel perceptivo de su consciencia y permitirle captarlos directamente, como si fueran percepciones (las artes escénicas son un medio de ulterior concretización). Las diferentes ramas del arte sirven para unificar la consciencia del hombre

y ofrecerle una visión coherente de la existencia. Si esa visión es verdadera o falsa no es una cuestión estética. La cuestión crucialmente estética es psico-epistemológica: *la integración de una consciencia conceptual.*

Ésta es la razón de por qué las artes se originaron en tiempos prehistóricos, y por qué el hombre no puede desarrollar una *nueva* forma de arte. Las formas del arte no dependen del contenido de la consciencia del hombre, sino de su naturaleza, no de la magnitud del conocimiento del hombre, sino de los medios por los cuales él lo adquiere (para desarrollar una "nueva" forma de arte el hombre necesitaría adquirir un nuevo órgano sensorial).

El crecimiento del conocimiento humano hace posible un ilimitado crecimiento y desarrollo de las artes. Descubrimientos científicos dan origen a nuevas subcategorías en las varias ramas del arte. Pero éstas son variantes y subcategorías (o combinaciones) de las mismas artes fundamentales. Tales variantes requieren nuevas reglas, nuevos métodos, nuevas técnicas, pero *no* un cambio de los principios básicos. Por ejemplo, se requieren diferentes técnicas para escribir para teatro, cine, o televisión, pero todos estos medios son subcategorías del drama (que es una subcategoría de la literatura) y todas están sujetas a los mismos principios básicos. Cuanto más amplio sea un principio dado, más innovaciones y variaciones permite e incluye, pero en sí mismo no cambia. La violación de un principio básico no es una "nueva forma de arte", sino meramente la destrucción de ese arte en particular.

Por ejemplo, el cambio del Clasicismo al Romanticismo en el teatro fue una innovación estética legítima; así también lo fue el cambio del Romanticismo al Naturalismo, aun cuando estuvo motivada por falsas visiones metafísicas. Pero la introducción de un narrador en una obra de teatro no es una innovación, sino una violación a un principio básico del teatro que exige que una historia sea dramatizada, es decir, presentada en acción; tal viola-

ción no es una "nueva forma de arte" sino simplemente traspasar los límites por incompetencia ante una forma de arte muy difícil, y una cuña para la eventual destrucción de esa forma de arte en particular.

Un cierto tipo de confusión acerca de la relación entre el descubrimiento científico y el arte, lleva a una pregunta muy frecuente: ¿Es la fotografía un arte? La respuesta es no, es una habilidad técnica, no creativa. El arte requiere una recreación selectiva. Una cámara no puede desarrollar la tarea básica de la pintura: una conceptualización visual, es decir, la creación de un concreto en términos de componentes esenciales abstractos. La selección de los ángulos de cámara, la iluminación o los lentes es meramente una selección de los medios para reproducir varios aspectos de lo dado, es decir, de un concreto ya existente. Existe un elemento artístico en algunas fotografías, el cual es el resultado de tal selectividad en la medida en que el fotógrafo puede ejercerla, y algunas de ellas pueden ser muy hermosas, pero el mismo elemento artístico (la selectividad como propósito) se halla presente en muchos productos utilitarios: en las mejores clases de muebles, el diseño de la indumentaria, los automóviles, los envases, etc. El trabajo comercial en avisos publicitarios (o póster o estampillas de correo) es hecho frecuentemente por artistas y tiene mayor valor estético que muchas obras, pero los objetos utilitarios no pueden ser clasificados como arte.

(Si a esta altura se preguntara: ¿Pero por qué, entonces, se debe considerar artista a un director cinematográfico?, la respuesta es: es la historia la que provee un significado abstracto, el cual es concretado por el film; sin una historia, el director no es más que un fotógrafo pretencioso.

Existe un tipo de confusión similar respecto de las artes decorativas. La tarea de las artes decorativas es la de ornamentar objetos utilitarios, tales como alfombras, textiles, aparatos de iluminación, etc. Ésta es una tarea valiosa, a menudo llevada a cabo

por talentosos artistas, pero no es un arte en el sentido estético-filosófico del término. La base psico-epistemológica de las artes decorativas no es conceptual sino puramente sensorial: su valor fundamental es llamar la atención de los sentidos de la vista y/o del tacto. Sus materiales son los colores y las formas en combinaciones no representativas que no transmiten otro significado que la armonía visual; el significado y propósito es concreto y yace en el objeto específico al cual decoran.

Como una recreación de la realidad, una obra de arte debe ser representativa; su libertad de estilización está limitada por los requerimientos de la inteligibilidad; si no representa un tema inteligible, deja de ser arte. Por otro lado, un elemento representativo es un detrimento en las artes decorativas: es una distracción irrelevante, un choque de intenciones. Y aunque a menudo se utilicen diseños de pequeñas figuras humanas, paisajes o flores para decorar telas o empapelados, son artísticamente inferiores a los diseños no representativos. Cuando objetos reconocibles son subordinados y tratados como simples patrones de colores y formas, se transforman en incongruentes.

(La armonía del color es un elemento legítimo, pero sólo uno de muchos elementos más significativos en el arte de la pintura. Pero, en la pintura, los colores y las formas no son tratados como patrón decorativo).

La armonía visual es una experiencia sensorial, y está determinada principalmente por causas fisiológicas. Hay una diferencia crucial entre la percepción de sonidos musicales y la percepción de colores: la integración de sonidos musicales produce una nueva experiencia cognitiva, la cual es sensorial-conceptual, por ejemplo, la noción de una melodía; la integración de colores no lo hace, no transmite nada más allá de la noción de relaciones agradables o desagradables. Cognitivamente la sensación del color como color carece de significado, ya que el color sirve a una función incomparablemente más importante: la sensación de co-

lor es el elemento central de la facultad de la vista, es uno de los medios fundamentales de la percepción de las entidades. El color como tal (y sus causas físicas) no es una entidad, sino un atributo de las entidades y no puede existir por sí mismo.

Este hecho es ignorado por aquellos que hacen pretensiosos intentos por crear un "nuevo arte" en forma de sinfonías de color, las cuales consisten en proyectar manchas de color en movimiento sobre una pantalla. Esto no produce nada en la consciencia del espectador, excepto por el aburrimiento de estar siendo desaprovechada. Concebiblemente podría producir un efecto *decorativo* apropiado en un carnaval o en un club nocturno en la víspera de año nuevo, pero no tiene relación con el arte.

Tales intentos pueden ser clasificados como anti-arte por la siguiente razón: la esencia del arte es la integración, una clase de super-integración en el sentido de que el arte trata con las abstracciones más amplias del hombre, su metafísica, y así expande el poder de la consciencia humana. La noción de "sinfonías de color" es una tendencia en la dirección contraria: es un intento por *desintegrar* la consciencia del hombre y reducirla a un nivel pre-perceptual disolviendo las percepciones en meras sensaciones.

Esto nos lleva al tema del arte moderno.

Si una pandilla de hombres, sin importar sus slogans, motivos u objetivos, estuviera vagando por las calles, arrancando los ojos de las personas, la gente se rebelaría y hallaría las palabras adecuadas para una protesta justa. Pero cuando tal banda acecha la cultura, y se dedica a destruir las mentes de los hombres, la gente permanece callada. Las palabras que necesitan sólo las puede proveer la filosofía, pero la moderna filosofía es la promotora y generadora de esa banda.

La mente humana es mucho más compleja que la mejor computadora, y mucho más vulnerable. Si han visto en las noticias la foto de bárbaros destruyendo una computadora, han visto la con-

cretización física del proceso psicológico hoy en curso, el cual es iniciado en las vitrinas de las galerías de arte, en las paredes de los restaurantes de moda y en las de oficinas de negocios multimillonarios, en las brillantes páginas de revistas populares, en las pantallas de cine y televisión radiantes de tecnología.

La descomposición es el paso siguiente a la muerte del cuerpo humano; la desintegración es el prefacio de la muerte de la mente humana. La desintegración es la clave y el logro del arte moderno, la desintegración de la facultad conceptual del hombre y la regresión de una mente adulta al estado infantil.

Reducir la consciencia humana al nivel de sensaciones, sin capacidad alguna de integrarlas, es la intención que hay por detrás de la reducción del lenguaje a gruñidos, de la literatura a "modos", de la pintura a manchas, de la escultura a placas, de la música a ruido.

Pero existe un elemento filosófica y psicopatológicamente instructivo en el espectáculo de esa cloaca. Demuestra, con el negativo medio de una ausencia, las relaciones entre el arte y la filosofía, de la razón con la supervivencia del hombre, del odio a la razón con el odio a la existencia.

Luego de siglos de guerra entre los filósofos y la razón, los primeros tuvieron éxito, con el método de la vivisección, de producir exponentes de cómo es el hombre cuando se lo priva de su facultad racional, y éstos a cambio nos están dando imágenes de cómo es la existencia para un ser con un cráneo vacío.

Mientras los que aducen abogar por la razón se oponen a la "construcción sistematizada" y regatean apologéticamente sobre palabras limitadas por objetos concretos o abstracciones místicamente volátiles, sus enemigos parecen saber que la *integración* es la clave psico-epistemológica hacia la razón, que el arte es el condicionador psico-epistemológico del hombre, y que si la razón ha de ser destruida, es la capacidad integradora del hombre la que debe ser destruida.

Es altamente improbable que los practicantes y admiradores del arte moderno tengan la capacidad intelectual para entender su significado filosófico; todo lo que tienen que hacer es dar rienda suelta a lo peor de sus premisas subconscientes. Pero sus líderes sí entienden la cuestión conscientemente: el padre del arte moderno es Emmanuel Kant (ver su *Crítica del juicio*).

No sé qué es peor: practicar el arte moderno como un fraude colosal o hacerlo sinceramente.

Aquellos que no quieran ser las pasivas, silentes víctimas de fraudes de esta clase, pueden aprender del arte moderno la importancia *práctica* de la filosofía y las consecuencias de su falta. Específicamente lo que desarmó a las víctimas es la destrucción de la lógica, y más específicamente, la destrucción de las definiciones. Las definiciones son los guardianes de la racionalidad, la primera línea de defensa contra el caos de la desintegración mental.

Las obras de arte, al igual que cualquier otra cosa en el Universo, son entidades de una naturaleza específica: el concepto requiere una definición por sus características esenciales, las cuales la distinguen de todas las otras entidades en existencia. El *género* de las obras de arte es: objetos hechos por el hombre, los cuales presentan una recreación selectiva de la realidad de acuerdo a los juicios de valor metafísicos del artista, por medio de un soporte material específico. La *especie* son las obras de las distintas ramas del arte, definidas a través del medio particular que utilizan y el cual indica su relación con los varios elementos de la facultad cognitiva del hombre.

La necesidad del hombre de definiciones precisas se asienta en la Ley de la Identidad: A es A, una cosa *es* ella misma. Una obra de arte es una entidad específica que posee una naturaleza específica. De lo contrario, no es una obra de arte. Es meramente un objeto material, pertenece a alguna categoría de objetos materia-

les, y si no pertenece a ninguna categoría particular, pertenece a aquella reservada para tales fenómenos: basura.

" Algo hecho por un artista" *no* es una definición de una obra de arte. Una barba y una mirada ausente no son las características que definen a un artista.

" Algo en un marco colgado de la pared" no es una definición de pintura.

" Algo con un número de páginas encuadernadas" *no* es una definición de literatura.

" Algo amontonado en conjunto" *no* es una definición de escultura.

" Algo hecho de sonidos producidos por cualquier cosa" no es la definición de música.

" Algo pegado sobre una superficie plana" no es una definición de ninguna forma de arte. No existe forma de arte que use el pegamento como medio. Hojas de pasto pegadas sobre un hoja de papel para representar pasto podría ser una buena terapia ocupacional para niños retardados, aunque lo dudo, pero no es arte.

" Porque me dio la gana" no es una definición o validación de nada.

No hay lugar para el *capricho* en cualquier actividad humana, si ha de ser considerada humana. No hay cabida para lo insondable, lo ininteligible, lo indefinible, lo no objetivo en cualquier producto humano. De este lado del hospicio mental, las acciones del ser humano están motivadas por un propósito consciente; cuando no lo están, carecen de interés para cualquiera fuera del consultorio del psiquiatra. Y cuando los practicantes del arte moderno declaran que no saben lo que están haciendo, o qué los lleva a hacerlo, deberíamos creerles y no prestarles mayor atención.

(*Abril-junio de 1971*)

Capítulo 5

5. LOS PRINCIPIOS BÁSICOS DE LA LITERATURA

El principio más importante de la estética de la literatura fue formulado por Aristóteles, quien dijo que la ficción es de mayor importancia filosófica que la historia, porque "la historia representa las cosas como son, mientras que la ficción las representa como podrían ser y deberían ser".

Esto se aplica a todas las formas de la literatura y más particularmente a una forma que no llegó a existir sino veintitrés siglos más tarde: la novela.

Una novela es una larga historia de ficción acerca de seres humanos y los eventos de sus vidas. Los cuatro atributos esenciales de una novela son: Tema, Trama, Personajes, Estilo.

Éstos son *atributos*, no partes separables. Se los puede aislar conceptualmente para propósitos de estudio, pero uno siempre debe recordar que estarán siempre interrelacionados y que una novela es su suma (si es una buena novela es una suma indivisible).

Estos cuatro atributos atañen a todas las formas de literatura, es decir, las obras de ficción, con una excepción.

Estos atributos conciernen a novelas, teatro, argumentos cinematográficos, libretos, cuentos cortos. La sola excepción son los poemas. Un poema no tiene que contar una historia; sus atributos básicos son tema y estilo.

La novela es *la* mayor de las formas literarias, con respecto a su alcance, su prácticamente ilimitado potencial, su casi ilimitada libertad (incluyendo la libertad de las limitaciones físicas de la clase que restringe a una obra de teatro) y, sobre todo, en referencia al hecho de que una novela es una forma puramente *literaria* de arte la cual no requiere del intermediario de las artes escénicas para alcanzar su efecto final.

Discutiré los cuatro atributos de una novela, pero debo pedirles que recuerden que los mismos principios básicos se aplican, con las adecuadas calificaciones, a las otras formas literarias.

1. Tema. Un tema es la sumatoria del significado abstracto de una novela. Por ejemplo el tema de *La rebelión de Atlas* es: "El rol de la mente en la existencia del hombre". El tema de *Los miserables* de Víctor Hugo es: "La injusticia de la sociedad hacia sus clases bajas". El tema de *Lo que el viento se llevó* es: "El impacto de la Guerra Civil en la sociedad sureña".

Un tema puede ser específicamente filosófico o puede ser una generalización más ceñida. Puede presentar una cierta postura filosófico-moral o una visión puramente histórica tal como el retrato de cierta sociedad en una cierta época. No existen reglas o restricciones en la elección de un tema, siempre y cuando sea comunicable en el formato de novela. Pero si una novela no tiene tema perceptible, si sus acontecimientos no totalizan nada, es una mala novela; su falla es la falta de integración.

El famoso principio de la arquitectura de Louis H. Sullivan, "La forma sigue a la función" lo cual puede ser traducido como: "La forma sigue al propósito". El tema de una novela define su propósito. El tema establece el parámetro de selección del autor, dirigiendo las innumerables elecciones que él debe hacer y sirviendo como el integrador de la novela.

Dado que una novela es una recreación de la realidad su tema debe ser dramatizado, o sea, presentado en términos de acción. La vida es un proceso de acción. Todo el contenido de la consciencia humana, pensamiento, conocimiento, ideas, valores, sólo tiene una forma final de expresión: en sus acciones; y sólo un propósito final, guiar sus acciones. Dado que el tema de una novela es una idea acerca de o concerniente a la existencia humana, la idea debe ser presentada en términos de sus efectos sobre las acciones humanas o su expresión en éstas.

Esto conduce al atributo crucial de una novela: la *trama*.

2. Trama. Presentar una historia en términos de acción significa: presentarla en términos de eventos. Una historia en la cual nada ocurre no es una historia. Una historia cuyos eventos son fortuitos y accidentales es, o un conglomerado o, en el mejor de los casos, una crónica, una memoria, un registro inventariado, *no* una novela.

Una crónica real o inventada puede poseer ciertos valores; pero estos valores son primariamente informativos, históricos, sociológicos o psicológicos, no primariamente estéticos o literarios; sólo son parcialmente literarios. Dado que el arte es una recreación selectiva y, ya que los eventos son los bloques de construcción de una novela, el escritor que no acierte en el ejercicio de la selectividad respecto de los eventos, falla en el aspecto más importante de su arte.

El medio para ejercitar esa selectividad y para integrar los eventos de una historia es la trama.

La trama es una progresión intencionada de eventos conectados lógicamente que conducen a la resolución de un clímax.

La palabra "intencionada" en esta definición tiene dos aplicaciones: se aplica al autor y a los personajes de la novela. Requiere que el autor desarrolle una estructura lógica de eventos, una secuencia en la cual cada evento mayor esté conectado con otros eventos, determinado por otros eventos, y provenga de eventos previos de la historia, una secuencia en la cual nada es irrelevante, arbitrario o accidental, de forma que la lógica de los eventos lleve inevitablemente a una resolución final.

Tal secuencia no puede ser construida a menos que los principales personajes de la novela estén empeñados en la búsqueda de algún propósito, a menos que sean motivados por algunos logros que dirijan sus acciones. En la vida real, sólo un proceso de causalidad final, o sea, el proceso de elegir un objetivo y tomar luego los pasos para alcanzarlo, puede dar continuidad lógica, coherencia y significado a las acciones de un hombre. Sólo los hom-

bres que se esfuerzan por alcanzar un logro pueden moverse a través de una serie intencional de eventos.

A diferencia de las doctrinas literarias predominantes hoy en día, el *realismo* es lo que requiere una estructura de trama en una novela. Todas las acciones humanas están dirigidas a una meta, consciente o subconscientemente; el despropósito es contrario a la naturaleza del hombre: es un estado de neurosis. Por consiguiente, si uno va a presentar al hombre *como es,* como es metafísicamente, por su naturaleza, en la realidad, uno debe presentarlo en acciones dirigidas hacia una meta.

Los Naturalistas objetan diciendo que una trama es una estrategia artificial, ya que en la "vida real" los eventos no caen dentro de un patrón lógico. Ese planteo depende del punto de vista del observador, en el sentido literal de la expresión "punto de vista". Un miope parado a un metro de la pared, y mirándola fijamente, aseguraría que el trazado de las calles de la ciudad es un ingenio artificial, inventado. No es lo que diría el piloto de un avión, volando a mil metros de altura sobre la ciudad. Los eventos en la vida de los hombres siguen la lógica de las premisas y los valores de los hombres, como uno puede observar si mira más allá del alcance de lo inmediato, más allá de las irrelevancias triviales, repeticiones y rutinas de la vida diaria, y ve los elementos fundamentales, los puntos clave, la dirección de la vida de un hombre. Y desde ese punto de vista, uno también puede observar que los accidentes o desastres que interfieren o derrotan a los objetivos humanos, son un elemento menor y marginal, no mayor y determinante en el curso de la existencia humana.

Los Naturalistas objetan que la mayoría de los hombres no llevan vidas con propósito. Pero se ha dicho que si un escritor escribe acerca de gente obtusa, él no tiene por qué serlo. De la misma forma, si un escritor escribe sobre personas sin un destino definido, la estructura de su historia no tiene que carecer de propósito (a condición de que algunos de sus personajes sí lo tengan).

Los Naturalistas objetan que los eventos en la vida de los hombres no son concluyentes, que son difusos y rara vez encajan en las situaciones precisas y dramáticas requeridas por una estructura de trama. Esto es predominantemente cierto, y es el principal argumento *estético* contra la postura naturalista. El arte es una re-creación selectiva de la realidad, sus medios son las abstracciones evaluatorias, su tarea es la concretización de elementos esenciales metafísicos. Aislar y llevar a la claridad, hacia un solo tema o una sola escena, la esencia de un conflicto, el cual en la "vida real", podría estar dividido y repartido a lo largo de toda una vida en forma de conflictos insignificantes, concentrar una amplia granizada de perdigones en un solo impacto, *ésa* es la mayor, más difícil y más exigente función del arte. Faltar a esa función es faltar a la esencia del arte e involucrarse en juegos infantiles existentes en su periferia.

Por ejemplo: la mayoría de los hombres tienen conflictos internos de valores, estos conflictos, en la mayoría de las vidas, tienen la forma de pequeñas irracionalidades, leves inconsistencias, evasiones menores, exiguos y viles actos de cobardía, sin momentos cruciales de elección, ninguna cuestión vital o grandes y decisivas batallas, y se suman a la estancada, desperdiciada vida del hombre que ha traicionado todos sus valores con el método de la canilla que gotea. Comparen eso con el conflicto de valores de Gail Wynand en relación con el juicio a Howard Roark en *El manantial* y decidan cuál, estéticamente, es el modo correcto de presentar los estragos de un conflicto de valores.

Desde el aspecto de la universalidad como un importante atributo del arte, agregaré que el conflicto de valores de Gail Wynand, por ser una gran abstracción, puede reducirse en escala y hacerse aplicable a los conflictos de valor de un empleado de almacén. Pero los conflictos de valor de un empleado de almacén no pueden ser aplicables a Gail Wynand, ni siquiera a otro empleado de almacén.

La trama de una novela cumple la misma función que la estructura de un rascacielos: determina el uso, ubicación y distribución de todos los otros elementos. Cuestiones tales como el número de personajes, antecedentes, descripciones, conversaciones, pasajes introspectivos, etc., deben ser determinados por lo que la trama puede llevar, es decir, deben estar integrados con los eventos y contribuir a la progresión de la historia. Al igual que uno no puede apilar cargas adicionales u ornamentos sobre un edificio sin tomar en cuenta la resistencia de su estructura, así tampoco puede uno cargar una novela con irrelevancias sin considerar su trama. La consecuencia en ambos casos es la misma: el derrumbe de la estructura.

Si los personajes de una novela se involucran en prolongadas y abstractas discusiones de sus ideas, pero sus ideas no afectan sus acciones o los eventos de la historia, es una mala novela. Un ejemplo de ese tipo es *La montaña mágica* de Thomas Mann. Sus personajes periódicamente interrumpen la historia para filosofar acerca de la vida, luego de lo cual la historia, o la falta de ella, continúa.

Un ejemplo relacionado, aunque en cierto modo diferente, de mala novela es *Una tragedia americana* de Theodore Dreiser. Aquí el autor intenta dar significado a una trillada historia adosándole un tema que no está relacionado o demostrado por los eventos. Estos giran en torno a un viejo tema: el problema romántico de un insignificante y vil alfeñique que asesina a su novia embarazada, una joven de clase obrera, teniendo el protagonista el propósito de contraer matrimonio con una rica heredera. El tema al que alude, según sostiene el autor, es: "La maldad del capitalismo".

Al juzgar una novela, uno debe tomar los sucesos como la expresión de su *significado*, ya que son los sucesos los que presentan de qué trata la historia. Ninguna cantidad de discusiones esotéricas sobre tópicos trascendentes adosados a una novela en la

que nada ocurre excepto "muchacho conoce a chica", la transformarán en algo más que "muchacho conoce a chica".

Esto conduce a un principio cardinal de la buena ficción: *el tema y la trama de una novela deben estar integrados,* tan profundamente integrados como cuerpo y mente o pensamiento y acción en la visión racional del hombre.

La conexión entre el tema y los eventos de una novela es un elemento al cual llamo *tema-trama.* Es el primer paso de la traducción de un tema abstracto en una historia, sin el cual la construcción de una trama sería imposible. Un "tema-trama" es el conflicto central o "situación" de una historia, un conflicto en términos de acción, correspondiente con el tema y lo suficientemente complejo como para crear una progresión de eventos intencional.

El *tema* de una novela es el núcleo de su significado abstracto; el *tema-trama* es el núcleo de sus eventos. Por ejemplo el tema de *La rebelión de Atlas* es: "El rol de la mente en la existencia del hombre". El tema-trama es: "El hombre pensante rebelándose contra una sociedad altruista-colectivista".

El tema de *Los miserables* es: "La injusticia de la sociedad hacia sus clases bajas". El tema-trama es: "La batalla de por vida de un ex convicto contra la persecución despiadada de un representante de la ley".

El tema de *Lo que el viento se llevó* es: "El impacto de la Guerra Civil en la sociedad del Sur". El tema-trama es: "El conflicto romántico de una mujer que ama a un hombre que representa el viejo orden, y es amada por otro hombre que representa el nuevo" (la habilidad de Margaret Mitchell, en esta novela, radica en el hecho de que los desarrollos del triángulo amoroso están determinados por los sucesos de la Guerra Civil, e involucran, en una única estructura de trama, a otros personajes representativos de los varios niveles de la sociedad sureña).

La integración de un importante tema con una estructura de trama compleja es el logro más difícil de que es capaz un escritor, y el menos frecuente. Sus grandes maestros son Víctor Hugo y Dostoievski. Si desean ver arte literario en su máxima expresión, estudien la manera en la cual los eventos de sus novelas proceden de sus temas, los ilustran y los dramatizan: la integración es tan perfecta que ningún otro evento pudo haber transmitido el tema y ningún otro tema pudo haber creado los eventos.

(Debo mencionar, entre paréntesis, que, Víctor Hugo interrumpe sus historias para incluir en ellas ensayos históricos que tienen que ver con distintos aspectos de su tópico. Es un error literario muy grande, pero era una convención literaria que compartían muchos escritores del siglo diecinueve. No es detracción para el logro de Hugo, ya que estos ensayos pueden omitirse sin afectar la estructura de sus novelas. Y, aunque no forman parte adecuadamente de la novela, como tales, son literariamente brillantes).

Dado que la trama es la dramatización de una acción orientada hacia un objetivo, debe estar basada en un *conflicto*; puede ser el conflicto interno de un personaje o un conflicto de objetivos y valores entre dos o más personajes. Debido a que los objetivos no se alcanzan automáticamente, la dramatización de una búsqueda debe incluir obstáculos; tiene que implicar un enfrentamiento, una lucha, una lucha de acción, pero no una puramente física. Ya que el arte es una concretización de valores, existen pocos errores tan malos estéticamente, o tan burdos, como peleas a trompadas, persecuciones, escapes y otras formas de acción física, divorciadas de cualquier conflicto físico o significado de valor intelectual. La acción física, como tal, no es una trama ni un substituto para ésta, como muchos malos escritores intentan hacerla, especialmente en los dramas de televisión actuales.

Éste es el otro lado de la dicotomía mente-cuerpo que infecta a la literatura. Las ideas o los estados psicológicos separados de la

acción no constituyen una historia, y tampoco lo hace la acción física separada de ideas y valores.

Dado que la naturaleza de la acción está determinada por la naturaleza de las entidades que actúan, la acción de una novela debe partir y ser consistente con la naturaleza de sus personajes. Esto lleva al tercer atributo principal de una novela.

3. Caracterización. La caracterización es la descripción de esos rasgos esenciales que forman la única y distintiva personalidad de un ser humano individual.

La caracterización exige un grado extremo de selectividad. Un ser humano es la entidad más compleja que hay sobre la tierra; la tarea del escritor consiste en seleccionar lo fundamental de esa enorme complejidad, y luego proceder a crear una figura individual dotándola de todos los detalles apropiados hasta los más pequeños y notables necesarios para darle absoluto realismo. Esa figura debe ser una abstracción, y sin embargo parecer concreta; debe poseer la universalidad de una abstracción y, simultáneamente, la singularidad irrepetible de una *persona*.

En la vida real, sólo tenemos dos fuentes de información acerca del carácter de la gente que nos rodea: los juzgamos por lo que hacen y por lo que dicen (en particular lo primero). Del mismo modo, la caracterización en una novela puede alcanzarse sólo por dos medios principales: *la acción y el diálogo*. Los pasajes descriptivos que tratan sobre el aspecto de un personaje, el modo, etc. pueden contribuir a la caracterización del personaje, así también los pasajes introspectivos que traten sobre los pensamientos y sentimientos del personaje; como también los comentarios de otros personajes. Pero todos estos son medios auxiliares, los cuales carecen de valor sin los dos pilares: la acción y el diálogo. Para recrear la realidad de un personaje uno debe mostrar lo que hace y lo que dice.

Uno de los peores errores que puede cometer un escritor en el campo de la caracterización es afirmar la naturaleza de sus per-

sonajes en pasajes narrativos, sin evidencia alguna que sustente sus afirmaciones en las acciones de los personajes. Por ejemplo, si un autor nos dice constantemente que su héroe es "virtuoso", "benévolo", "sensible", "heroico", pero el héroe no hace nada excepto amar a su heroína, sonreírle a los vecinos, contemplar la puesta de sol y votar por el Partido Demócrata, el resultado difícilmente pueda llamarse caracterización.

Un escritor, como cualquier otro artista, debe presentar una evaluación recreativa de la realidad, no simplemente afirmar sus evaluaciones sin una imagen de la realidad. En el campo de la caracterización una acción vale mil adjetivos.

La caracterización requiere plasmar rasgos *esenciales*. Ahora bien, ¿cuáles son los aspectos esenciales del carácter de un hombre?

¿A qué nos referimos, en la vida real, cuando decimos que no entendemos a una persona? Decimos que no entendemos por qué actúa como lo hace. Y cuando decimos que conocemos bien a una persona, nos referimos a que entendemos sus acciones y sabemos qué esperar de ella.

¿Qué es eso que conocemos? Su *motivación*.

La motivación es un concepto clave en psicología y en la ficción. Lo que forma el carácter de un hombre y lo motiva para la acción son sus premisas básicas y sus valores, y con el propósito de entender el carácter de un hombre, lo que debemos entender es la motivación que hay por detrás de sus acciones. Para saber "qué hace a un hombre funcionar", debemos preguntarnos: ¿Qué es lo que busca?

Para recrear la realidad de sus personajes, para hacer inteligibles tanto sus naturalezas como sus acciones, lo que un escritor debe revelar son sus motivaciones. Puede hacerlo gradualmente, revelándolas poco a poco, cimentando la evidencia a medida que progresa la historia, pero al final de la novela el lector debe saber *por qué* los personajes hicieron lo que hicieron.

La profundidad de la caracterización depende del nivel psicológico de motivación que un escritor considera suficiente como para explicar la conducta humana. Por ejemplo en la historia de detectives promedio, los criminales están motivados por la noción superficial de "avaricia material". Pero una novela como *Crimen y castigo* de Dostoievski, revela en forma total el alma de un criminal, cómo piensa, siente; y hasta sus premisas filosóficas.

La *consistencia* es el requisito primordial de la caracterización. Esto no significa que un personaje deba mantener sólo premisas consistentes, algunos de los personajes más interesantes de la ficción son hombres atormentados por conflictos internos. Significa que un autor debe ser consistente en su visión de la psicología de un personaje y no permitirle realizar acciones inexplicables ni ninguna acción inesperada o contradictoria con el resto de su representación. Quiere decir que las contradicciones de un personaje nunca deben ser *no intencionales* de parte del autor.

Para mantener la lógica interna de sus caracterizaciones, un escritor debe entender el encadenado lógico que conduce desde los motivos de sus personajes hasta sus acciones. Para mantener su consistencia motivacional debe conocer sus premisas básicas y las acciones clave a las cuales estas premisas lo conducirán a lo largo de la historia. Cuando el autor escribe las escenas reales en las que los personajes aparecen, sus premisas actúan como selectores de todos los detalles y pequeños toques que él decida incluir. Tales detalles son innumerables, las oportunidades para revelar la naturaleza de un personaje son virtualmente inagotables, y es el conocimiento de lo que debe revelar lo que guía la selección del autor.

La mejor manera de demostrar lo que logra el proceso de caracterización, los medios por los cuales se llevan a cabo, y las desastrosas consecuencias de la contradicción, es ilustrarlo en la acción con un ejemplo específico.

Lo haré mediante dos escenas reproducidas más abajo: una es una escena de *El manantial*, como aparece en la novela, la otra es la misma escena según la reescribiera con el propósito de esta demostración. Ambas versiones presentan sólo el esqueleto desnudo de la escena, les traslado sólo el diálogo omitiendo los pasajes descriptivos. Será suficiente para ilustrar el proceso.

Se trata de la primera escena en la cual Howard Roark y Peter Keating aparecen juntos. Tiene lugar la tarde del día en que Roark fue expulsado de la universidad y Keating se graduó con honores. La acción de la escena consiste en un hombre joven pidiéndole consejo a otro respecto de la elección profesional que debe hacer. Pero, ¿qué clase de hombres jóvenes son ellos? ¿Cuáles son sus actitudes, premisas y motivos? Observen lo que uno puede aprender de una simple escena y cuánto sus mentes y la de los lectores registran automáticamente.

Aquí está la escena como fue escrita originalmente, como está en la novela.

" Felicitaciones, Peter", dijo Roark.

" Oh... Oh, gracias... Quiero decir... ¿lo sabes o ...Mamá te ha estado contando?".

" Lo ha hecho".

" No debería".

" ¿Por qué no?".

" Mira Howard, sabes que estoy terriblemente apenado porque te hayan...".

" Olvídalo".

" Yo... hay algo de lo que quiero hablarte, para pedirte tu consejo. ¿Te importa si me siento?".

" ¿De qué se trata?".

" Tú no pensarás que es muy malo de mi parte consultarte acerca de mis asuntos cuando acabas de ser...".

" Te dije que lo olvidaras. ¿De qué se trata?".

“ Tú sabes, muchas veces he pensado que estabas loco. Pero sé que sabes mucho al respecto de arquitectura, quiero decir cosas que esos tontos nunca supieron. Y sé que la amas como ellos nunca la amarán”.

“ ¿Entonces?”.

“ Bueno, no sé por qué debería venir a ti, pero, Howard, nunca lo dije antes, pero tú sabes, prefiero tu opinión sobre ciertas cosas a la del Director, quizás siga la del Director, pero es sólo que la tuya significa más para mí que la de él. No sé por qué, tampoco sé por qué estoy diciendo esto”.

“ Vamos, no me tienes miedo, ¿o sí?”. ¿Qué quieres preguntar?”.

“ Es acerca de mi beca. El premio París que obtuve”.

“ ¿Si?”.

“ Es por cuatro años. Pero por otro lado Guy Françon me ofreció un empleo con él hace algún tiempo. Hoy me dijo que aún está disponible. Y no sé qué elegir”.

“ Si quieres mi consejo, Peter, ya has cometido un error. Al preguntarme. Al preguntarle a cualquiera. Nunca le preguntes a la gente. No acerca de tu trabajo. ¿Acaso no sabes lo que quieres? ¿Cómo puedes soportarlo, no saber?”.

“ Verás, eso es lo que admiro de ti, Howard. Tú siempre sabes”.

“ Deja los cumplidos”.

“ Pero lo digo de verdad. ¿Cómo es que siempre logras decidir?”.

“ ¿Cómo puedes dejar que otros decidan por ti?”.

Ésta era la escena como aparece en la novela. Ahora aquí está la misma escena, *reescrita*:

“ Felicitaciones, Peter”, dijo Roark.

“ Oh… Oh, gracias… Quiero decir …¿lo sabes o …Mamá te ha estado contando?”.

“ Lo ha hecho”.

“ No debería”.

“ Oh bueno, no me importó”.

“ Mira, Howard, sabes que estoy terriblemente apenado por lo de tu expulsión”.

“ Gracias, Peter”.

“ Yo ...hay algo de lo que quiero hablarte, Howard, para pedirte tu consejo. ¿Te importa si me siento?”.

“ Adelante. Estaré feliz de ayudarte, si es que puedo”.

“ ¿No pensarás que es malo de mi parte consultarte sobre mis asuntos, cuando te acaban de expulsar?”.

“ No, pero es amable de tu parte que lo menciones, Peter. Lo aprecio”.

“ Sabes, a menudo he pensado que estás loco”.

“ ¿Por qué?”.

“ Bueno, la clase de ideas que tienes sobre la arquitectura; no hay nadie que alguna vez haya estado de acuerdo contigo. Nadie importante, ni el Director ni ninguno de los profesores ... y ellos saben lo suyo. Siempre tienen razón. No entiendo por qué debería consultarte”.

“ Bueno, existen muchas opiniones diferentes en el mundo. ¿Qué querías preguntarme?”.

“ Es acerca de mi beca. El premio París que obtuve”.

“ Personalmente, no me agradaría. Pero sé que es importante para ti”.

“ Es por cuatro años. Pero por otro lado, Guy Françon me ofreció un empleo con él hace algún tiempo. Hoy me dijo que todavía está disponible. Y no sé cuál aceptar”.

“ Si quieres mi consejo, Peter, acepta el empleo con Guy Françon. No me interesa su trabajo, pero él es un arquitecto prominente y aprenderás a construir”.

" Ves, eso es lo que admiro en ti, Howard. Siempre sabes qué decidir".

" Hago lo mejor".

" ¿Cómo lo haces?".

" Creo que simplemente lo hago".

Pero ya sabes, Howard, yo nunca estoy seguro de mí mismo. Tú siempre lo estás".

" Oh, yo no diría eso. Pero creo que estoy seguro de mi trabajo".

Éste es un ejemplo de cómo "humanizar" a un personaje.

Un joven lector a quien le mostré esta escena dijo con asombrada indignación: "Él no es malo, sólo es completamente vulgar".

Analicemos lo que ambas escenas han transmitido.

En la *escena original,* Roark es indiferente respecto de la visión qué tiene Keating, de su expulsión de la universidad, o del mundo. Él ni siquiera concibe algún "estándar de comparación", alguna relación entre su expulsión y el éxito de Keating.

Roark es cortés hacia Keating, pero completamente indiferente.

Roark cede y muestra un toque de condescendencia sólo cuando Keating reconoce su respeto por las ideas arquitectónicas de éste y sólo cuando Keating demuestra verdadera sinceridad.

El consejo de Roark a Keating respecto de la independencia, muestra la generosidad al tomar el problema de Keating con seriedad; Roark le aconseja, no acerca de una elección en particular, sino respecto de un principio básico crucial. La esencia de la diferencia entre sus premisas fundamentales es enfocada en dos líneas de diálogo. *Keating:* "Cómo es que siempre logras decidir?". *Roark:* "¿Cómo puedes dejar que otros decidan por ti?".

En la *escena reescrita*, Roark acepta los estándares de Keating y su madre, el considerar su expulsión como desastre y la graduación de Keating como triunfo, pero es generosamente tolerante al respecto.

Roark muestra interés en el futuro de Keating y avidez por ayudarlo.

Roark acepta la caridad de las condolencias de Keating.

Ante el agraviante comentario de Keating respecto de sus ideas, Roark muestra lástima preguntando "¿Por qué?".

Roark muestra un tolerante respeto hacia todas las diferencias de opinión, demostrando así una visión relativista, no objetiva hacia las ideas y los valores.

Roark le da a Keating consejo específico acerca de su elección, sin encontrar nada malo en la confianza de Keating hacia el juicio de otro hombre.

Roark es modesto respecto de su confianza en sí mismo y trata de minimizarla. No considera la confianza en uno mismo como la mayor virtud, no ve más amplios principios, ni razón alguna por la cual debería confiar en cuestiones más allá de su trabajo. Así demuestra que es meramente un profesional superficial, limitado a lo concreto, que podría tener alguna integridad respecto de su trabajo, pero no mayor concepto de integridad, ni más amplios principios, ninguna convicción filosófica o valores.

Si Roark fuera esa clase de hombre, sería incapaz de soportar por más de un año o dos la clase de batalla que tuvo que soportar durante los siguientes dieciocho años; mucho menos ganarla. Si esa escena reescrita hubiera sido usada en la novela, en lugar de la escena original (con unos pocos toques suavizadores para equipararla), ninguno de los subsiguientes eventos de la historia tendrían sentido, las posteriores acciones de Roark se transformarían en incomprensibles, injustificables, psicológicamente imposibles, su caracterización se derrumbaría, y así la historia, y así la novela.

Ahora debería quedar claro por qué los principales elementos de una novela son atributos, no partes separables, y de qué manera están interrelacionadas. El tema de una novela sólo puede ser transmitido a través de los eventos de la trama, los eventos de la

trama dependen de la caracterización de los hombres que los representan, y la caracterización no puede ser alcanzada sino a través de los eventos de la trama, y la trama no puede ser construida sin un tema.

Ésta es la clase de integración requerida por la naturaleza de una novela. Y es por esto que una novela es una suma indivisible: cada escena, secuencia y pasaje de una buena novela debe involucrar, contribuir y avanzar a sus tres mayores atributos: tema, trama, caracterización.

No existe regla acerca de cuál de estos tres atributos debería llegar primero a la mente del escritor e iniciar el proceso de construcción de la novela. Un escritor puede empezar por elegir un tema, luego traducirlo con la trama adecuada y elegir el tipo de personajes necesarios para representarlo. O bien puede comenzar pensando en una trama, o sea, un tema-trama, y luego determinar los personajes que necesita y definir el significado abstracto que su historia necesariamente implicará. O puede empezar proyectando ciertos personajes, luego determinar a qué conflictos los conducirán sus motivos, qué eventos resultarán, y cuál será el significado final de la historia. No importa dónde comienza un escritor, siempre y cuando sepa que los tres atributos deben unirse en una suma tan bien integrada que sea imposible distinguir el punto inicial.

Y con respecto al cuarto atributo principal de una novela, el *estilo*, es el medio por el cual se presenta a los otros tres.

4. Estilo. El tema del estilo es tan complejo que no se puede cubrir en una sola discusión. Sólo indicaré unos pocos elementos esenciales.

Un estilo literario tiene dos elementos fundamentales (cada uno suma a su vez un gran número de categorías menores): la "elección del contenido" y la "elección de las palabras". Por elección del contenido me refiero a esos aspectos de un pasaje dado (tanto sea la descripción, la narrativa o el diálogo) que un escritor

decide comunicar (y lo cual involucra la consideración de qué incluir u omitir). Por "elección de las palabras" me refiero a las particulares palabras y estructuras de oraciones que un escritor usa para comunicarse.

Por ejemplo, cuando un escritor describe a una hermosa mujer, su "elección de contenido" estilístico determinará si es que menciona (o acentúa) su cara o cuerpo, su modo de moverse o la expresión facial, etc.; tanto si los detalles que incluye son esenciales y significativos o accidentales e irrelevantes; tanto si los presenta en términos de hechos o evaluaciones; etc. Su "elección de las palabras" transmitirá las implicaciones emocionales o connotaciones, la inclinación que tiene hacia ciertos valores, del contenido particular que ha elegido comunicar (logrará un efecto diferente si describe a una mujer como "delgada" o "flaca" o "esbelta" o "larguirucha", etc.).

Comparemos el estilo literario de dos extractos de dos novelas diferentes, reproducidos más abajo. Ambos son descripciones del mismo sujeto: la ciudad de Nueva York de noche. Observen cuál de ellos recrea la realidad visual de una escena específica, y cuál utiliza afirmaciones vagas, emocionales y abstracciones difusas.

Primer extracto:

Nadie jamás caminó sobre el puente, no en una noche como ésta. La lluvia era lo suficientemente fina como para ser casi como niebla. Una fría cortina gris que me separaba de los pálidos óvalos de blanco que eran caras encerradas tras las ventanillas de los coches que silbaban al pasar. Incluso el resplandor de Manhattan de noche estaba reducido a unas pocas adormecidas luces amarillas allá lejos, en la distancia. Había dejado mi auto en algún lugar por ahí y comencé a caminar, enterrando mi cabeza en el cuello de mi impermeable, con la noche cerrada a mi alrededor como un manto. Caminé, fumé y arrojé las colillas delante de mí y las observé caer al pavimento, apagarse en un siseo con un destello final.

Segundo extracto:

Esa hora, ese momento y ese lugar golpearon con una incomparable incisión compartida sobre el mismísimo corazón de su juventud. La cresta y cenit de su propio deseo. La ciudad nunca había parecido tan hermosa como lucía esa noche. Por primera vez vio que Nueva York era suprema, entre las ciudades del mundo, la ciudad de la noche. Aquí había sido alcanzado un encanto que era asombroso e incomparable, una clase de belleza moderna, inherente a su lugar y tiempo, que ningún otro lugar o tiempo podrían igualar. De repente comprendió que la belleza de otras ciudades de la noche, por ejemplo de París extendida hacia abajo desde el monte aislado del Sacré-Cœur, en sus vastos, misteriosos capullos de brillo nocturno; de Londres con sus humeantes nubes de luz neblinosa que era tan peculiarmente espeluznante porque era tan vasta, tan perdida e inimitable, tenían cada una su cualidad especial, tan adorable y misteriosa, pero sin embargo no habían producido aún belleza que pudiera igualar a ésta.

El primer extracto es de Mickey Spillane, de su novela *Una noche solitaria*. El segundo es de Thomas Wolfe, de su novela *La red y la roca.*

Ambos escritores tenían que recrear una escena visual y transmitir un cierto ánimo. Observen la diferencia entre sus métodos. No hay una sola palabra o adjetivo emocional en la descripción de Spillane; él no presenta nada salvo hechos visuales, pero elige sólo esos hechos, sólo esos detalles elocuentes que transmiten la realidad visual de la escena y crean una sensación de aislamiento desolado. Wolfe no describe la ciudad; no nos da ni un detalle visual característico. Afirma que la ciudad es "hermosa", pero no nos dice *qué* la hace hermosa. Palabras tales como "hermosa", "asombrosa", "incomparable", "espeluznante", "adorable" son apreciaciones, y en ausencia de qué las produjo, son afirmaciones arbitrarias y generalidades sin significado.

El estilo de Spillane apunta a la realidad y dirigido a una psico-epistemología objetiva: él provee los hechos y espera que el lector reaccione de acuerdo. El estilo de Wolfe apunta a la emoción y dirigido a una psico-epistemología subjetiva: él espera que el lector acepte las emociones separadas de los hechos y que lo haga de segunda mano.

Spillane debe ser leído con absoluta atención, dado que la propia mente del lector debe estimar los hechos aportados y evocar una emoción adecuada; si uno lo lee sin concentrarse, no obtiene nada, no hay consideraciones sueltas preconcebidas, ninguna emoción predigerida. Si uno lee a Wolfe sin atención, adquiere una aproximación vaga, grandilocuente, que sugiere que ha dicho algo importante o enaltecedor; si se lo lee con total atención, ve que no ha dicho nada.

Éstos no son los únicos atributos de un estilo literario. He usado estos ejemplos sólo para indicar algunas categorías muy amplias. Estos dos extractos y cualquier otra pieza literaria involucran muchos otros elementos.

El estilo es el aspecto más complejo de la literatura y, psicológicamente el más revelador.

Pero el estilo no es un fin en sí mismo, es sólo un medio para un fin, el medio para contar una historia. El escritor que desarrolla un estilo hermoso pero que no tiene nada que decir, representa una especie de desarrollo estético menguado; es como un pianista que adquiere una técnica brillante mediante la práctica de ejercicios con los dedos, pero nunca da un concierto.

El típico producto literario de tales escritores y de sus imitadores, quienes carecen de estilo, son los llamados "estudios de modos", populares entre los literatos actuales, los cuales son pequeñas piezas que transmiten nada más que un cierto estado de ánimo. Tales piezas no son una forma de arte, son simples ejercicios manuales que nunca llegan a ser arte.

El arte es una recreación de la realidad, el cual puede y logra afectar el ánimo del lector; esto, sin embargo es apenas uno de los subproductos del arte. Pero el intento de afectar el ánimo del lector, salteando cualquier recreación significativa de la realidad, es un intento por divorciar la consciencia de la existencia, hacer a la consciencia, no a la realidad el punto focal del arte, tomar una emoción momentánea, un estado de ánimo, como un fin en sí mismo.

Noten que un pintor moderno ofrece algunos manchones de pintura sobre un dibujo crudamente inepto y hace alarde de sus "armonías de color", mientras que para un verdadero pintor la armonía de color es sólo uno de los medios que tienen que dominar para el logro de un fin mucho más complejo e importante. Del mismo modo, un escritor moderno ofrece algunas frases evocativas, agregándolas a una viñeta trivial, y alardea acerca del "estado de ánimo" que ha creado, mientras que para un verdadero escritor, la recreación de un estado de ánimo es sólo uno de los medios que debe dominar para el logro de elementos tan complejos como el tema, la trama, la caracterización, los cuales deben ser integrados dentro de un fin tan enorme como es una *novela.*

Este tema en particular es una elocuente ilustración de la relación entre filosofía y arte. Al igual que la moderna filosofía está dominada por el intento de destruir el nivel conceptual de la consciencia del hombre e inclusive su nivel perceptivo, reduciendo la consciencia del hombre a simples sensaciones, así el arte y la literatura modernos están dominados por el intento de destruir la consciencia del hombre y reducirla a meras sensaciones, para el "goce" de colores, ruidos y estados de ánimo carentes de significado.

El arte de cualquier período dado de la cultura es un fiel reflejo de la filosofía de esa cultura. Si ustedes ven monstruosidades obscenas y desmembradas mirándolos de soslayo desde los espejos

estéticos actuales, los abortos creativos de la mediocridad, irracionalidad y pánico, están viendo la realidad corporizada y *concretada* de las premisas filosóficas que dominan la cultura actual. Sólo en ese sentido puede llamarse "arte" a esas manifestaciones, no por la intención o el logro de sus perpetradores, sino sólo por gracia del hecho de que inclusive en el campo del arte, uno no puede escapar de su poder revelador.

Ésta es una visión aterradora pero tiene un cierto valor didáctico: aquellos que no desean ceder su futuro a la misericordia y al poder de gárgolas miopes, pueden aprender de ellas que el pantano es su criadero y qué desinfectante es necesario para combatirlas. El pantano es la filosofía moderna. El desinfectante es la razón.

(*Julio-agosto de 1968*)

Capítulo 6

6. ¿QUÉ ES EL ROMANTICISMO?

El Romanticismo es una categoría de arte basada en el reconocimiento de que el hombre posee la capacidad de la voluntad.

El arte es una recreación de la realidad de acuerdo a los juicios de valor metafísicos de un artista. Éste recrea esos aspectos de la realidad que representan su visión fundamental del hombre y de la existencia. Al formar una visión de la naturaleza del hombre, una pregunta fundamental que uno debe responder es si el hombre posee la facultad de la voluntad, dado que las conclusiones y evaluaciones propias respecto de todas las características, requerimientos y acciones del hombre dependen de la respuesta.

Sus respuestas opuestas a esta pregunta constituyen las respectivas premisas básicas a dos amplias categorías del arte: El Romanticismo, el cual reconoce la existencia de la voluntad humana y el Naturalismo, el cual la niega.

En el campo de la literatura, las consecuencias lógicas de estas premisas básicas (tanto sean sostenidas en forma consciente o subconscientemente) determinan la forma de los elementos clave de una obra literaria.

1.- Si el hombre posee voluntad, entonces el aspecto crucial de su vida es su elección de valores, si él elige determinados valores, entonces debe actuar para alcanzarlos y/o mantenerlos, de ser así, entonces debe establecer sus objetivos y trabarse en una acción intencionada para alcanzarlos. La forma literaria que expresa la esencia de tal acción es la *trama* (la trama es una progresión deliberada de eventos conectados lógicamente que conducen a la resolución de un clímax).

La facultad de la voluntad opera en relación a dos aspectos fundamentales de la vida del hombre: consciencia y existencia, es decir, su acción psicológica y su acción existencial, o sea, la formación de su propio carácter y el curso de acción que él sigue en

el mundo físico. Por consiguiente, en una obra literaria, ambas, las caracterizaciones y los eventos han de ser creados por el autor, de acuerdo a su visión del rol de los valores en la psicología y existencia humana (y según el código de valores que considera correcto). Sus personajes son proyecciones abstractas, no reproducciones de individuos concretos; están inventadas conceptualmente, no copiadas como informes de individuos particulares que podría haber observado. Los personajes específicos de individuos particulares son simplemente la evidencia de sus particulares elecciones de valor y no tienen mayor significado metafísico (excepto como material para el estudio de los principios generales de la psicología humana); no agotan el potencial caracterológico del hombre

2.- Si el hombre no posee voluntad propia, entonces su vida y su temperamento están determinados por fuerzas situadas más allá de su control; en ese caso, la elección de valores le es imposible, y por lo tanto, tales valores que aparenta sostener son sólo una ilusión predeterminada por fuerzas que es incapaz de resistir; de ser así, él entonces es impotente para alcanzar sus objetivos o trabarse en una acción deliberada, y si intenta la ilusión de tal acción, será derrotado por esas fuerzas, y su fracaso (o éxito ocasional) no tendrá relación con sus acciones. El estilo literario que expresa la esencia de esta visión es la ausencia de trama (ya que no puede haber progresión deliberada de eventos, ninguna continuidad lógica, ninguna resolución, ningún clímax). Si la personalidad del hombre y el curso de su vida son el producto de fuerzas desconocidas (o imposibles de conocer), entonces, en una obra literaria, tanto las caracterizaciones como los eventos no han de ser inventados por el autor, sino que han de ser copiados de personajes y eventos particulares que haya observado. Dado que él niega la existencia de cualquier principio motivacional efectivo en la psicología humana, él no puede crear a sus personajes conceptualmente. Sólo puede observar a la gente que conoce, tal como observa a los objetos inanimados, y los reproduce,

con la esperanza implícita de que alguna pista hacia las fuerzas desconocidas que controlan el destino humano pueda ser descubierta en tales reproducciones.

Estas premisas básicas del Romanticismo y Naturalismo (la premisa de la voluntad o de la anti-voluntad) afectan todos los otros aspectos de una obra literaria, como la elección del tema y la calidad del estilo, pero es la naturaleza de la estructura de la historia (la trama o su ausencia) lo que representa la diferencia más importante entre ellos y sirve como la principal característica distintiva para clasificar una obra dada en una categoría o la otra.

Esto no quiere decir que un escritor identifique y aplique todas las consecuencias de su premisa básica por medio de un proceso consciente de pensamiento. El arte es producto de las integraciones subconscientes del hombre, de su sentido de vida, en mayor medida que de sus convicciones filosóficas conscientes. Incluso la elección de su premisa básica puede ser subconsciente, ya que los artistas, como cualquier otro hombre, rara vez traducen su sentido de vida en términos conscientes. Y, dado que el sentido de vida de un artista puede estar tan lleno de contradicciones como el de cualquiera, estas contradicciones aparecen claramente en su trabajo; la línea divisoria entre el Romanticismo y el Naturalismo no siempre es mantenida con consistencia en cada aspecto de cada obra de arte (en particular debido a que una de estas premisas básicas es falsa). Pero si uno hace un relevamiento del campo del arte y estudia las obras producidas, verá que el grado de consistencia en las consecuencias de estas dos premisas básicas es una demostración notablemente elocuente del poder de las premisas metafísicas en el dominio del arte.

Con muy infrecuentes (y parciales) excepciones, el Romanticismo no existe en la literatura actual. Esto no es de asombrar cuando uno considera el aplastante peso de la ruina filosófica bajo la cual generaciones de hombres han sido criados, una ruina

dominada por las doctrinas de la irracionalidad y el determinismo. En sus años de formación la gente joven no puede encontrar mucha evidencia sobre la cual desarrollar un sentido de vida racional, benévolo, orientado a los valores, ni en la teoría filosófica ni en sus ecos culturales ni en la práctica diaria de la sociedad dentro del pasivo deterioro que los rodea.

Pero observen los síntomas psicológicos de una cuestión no reconocida y no identificada: el virulento e intenso antagonismo de los voceros estéticos actuales hacia cualquier manifestación de la premisa Romántica en el arte. Es la presencia de la trama en la literatura lo que levanta una vehemente hostilidad entre ellos, una hostilidad con implicancias profundamente personales, demasiado personales como para ser una mera cuestión de cánones literarios. ¿Si la trama fuera un elemento despreciable e inapropiado de la literatura como ellos afirman, por qué el odio histérico de sus denuncias? Esta clase de reacciones proviene de cuestiones *metafísicas*, es decir, cuestiones que amenazan las bases de toda la visión de la vida de una persona (si esa visión es irracional). Lo que perciben en una estructura de trama es la premisa implícita de la voluntad (y, por consiguiente, de los valores morales). La misma reacción, por la misma razón subconsciente es evocada por elementos tales como los héroes, los finales felices o el triunfo de la virtud, o, en las artes visuales, la belleza. La belleza física no es una cuestión moral o voluntaria, pero la elección de pintar un ser humano hermoso en vez de uno feo, implica la existencia de voluntad: de elección, estándares, valores.

La destrucción del Romanticismo en la estética, como la destrucción del individualismo en la ética o del capitalismo en la política, fue posible por el vacío filosófico. Es una demostración más del principio de que aquello que es desconocido explícitamente, no está al alcance del control consciente del hombre. En todos estos tres casos, la naturaleza de los valores fundamentales involucrados nunca había sido definida explícitamente, las cuestio-

nes eran peleadas en términos de no-fundamentales y los valores fueron destruidos por hombres que no sabían lo que estaban perdiendo o por qué.

Éste fue el patrón predominante de los problemas en el campo de la estética, el cual, a través de la historia ha sido un monopolio virtual de la mística. La definición de Romanticismo dada aquí es mía, no es un definición de conocimiento general o aceptada. No existe definición del Romanticismo de aceptación general (ni de algún elemento clave del arte ni del arte mismo).

El Romanticismo es un producto del siglo diecinueve, el (en gran medida subconsciente) resultado de dos grandes influencias: el Aristotelismo, que liberó al hombre al validar el poder de su mente y el capitalismo que dio a la mente humana la libertad de llevar sus ideas a la práctica (la segunda de estas influencias fue el resultado de la primera). Pero mientras las consecuencias prácticas del Aristotelismo iban alcanzando la existencia diaria del hombre, su influencia teórica desapareció hace mucho: la filosofía, desde el Renacimiento, ha ido retrocediendo asombrosamente al misticismo de Platón. Así, los eventos sin precedentes históricos del siglo diecinueve, la Revolución Industrial, la velocidad a nivel de niño-prodigio en el crecimiento de la ciencia, el aumento del estándar de vida, el torrente liberado de energía humana, fueron abandonados sin dirección intelectual o evaluación. El siglo diecinueve fue guiado, no por la filosofía Aristotélica, sino por un *sentido Aristotélico de la vida* (y, al igual que un brillantemente violento adolescente, que no logra traducir su sentido de vida en términos conscientes, se consumió a sí mismo, ahogado por las ciegas confusiones de su propia sobredimensionada energía).

Cualesquiera fueran sus convicciones conscientes, los artistas de la nueva gran escuela de ese siglo, los Románticos, tomaron su sentido de vida a partir de la atmósfera cultural existente: era una atmósfera de hombres intoxicados con el descubrimiento de la li-

bertad, con todas las viejas fortalezas de la tiranía, la Iglesia, el Estado, la monarquía y el feudalismo, derrumbándose a su alrededor, con ilimitados caminos abriéndose en todas direcciones y ninguna barrera que se opusiera a la nueva energía liberada. Era una atmósfera mejor graficada por la creencia ingenua, exuberante y trágicamente ciega, en ese siglo, de que a partir de entonces el progreso humano iba a ser imposible de resistir y se volvería *automático*.

Estéticamente, los Románticos fueron los grandes rebeldes e innovadores del siglo diecinueve. Pero en sus convicciones conscientes, eran en su mayoría anti-aristotélicos e inclinados hacia un tipo de misticismo salvaje y sin límites. Ellos no notaron su propia rebelión en términos fundamentales; se estaban rebelando en nombre de la libertad del artista individual, no contra el determinismo, sino mucho más superficialmente, contra el "Establishment" estético de la época: contra el *Clasicismo*.

El Clasicismo (ejemplo de una superficialidad mucho más profunda) era una escuela que había desarrollado un conjunto de reglas arbitrarias, *concretamente* detalladas pretendiendo representar el criterio final y absoluto del valor estético. En la literatura, estas reglas consistían en edictos específicos, derivados de las tragedias griegas (y las francesas), los cuales prescribían cada aspecto formal de una representación (tal como la unidad de tiempo, lugar y acción) hasta el número de actos y el número de versos permitidos a un personaje en cada acto. Algunos de estos ingredientes estaban basados en la estética de Aristóteles y pueden servir como ejemplo de lo que ocurre cuando mentalidades confinadas a lo concreto, buscando evitar la responsabilidad del pensamiento, intentaron transformar los principios abstractos en prescripciones concretas y reemplazar la creación con la imitación (para ejemplo del Clasicismo que sobrevivió hasta bien entrado el siglo veinte, los remito a los dogmas arquitectónicos re-

presentados por los antagonistas de Howard Roark en *El manantial*).

Si bien los Clasicistas no tenían respuesta a *por qué* sus reglas debían ser aceptadas como válidas (exceptuando la habitual apelación a la tradición, erudición y al prestigio de la antigüedad), esta escuela era vista como el representante de la razón. (!)

Tales eran las raíces de una de las más espantosas ironías en la historia de la cultura: los primeros intentos por definir la naturaleza del Romanticismo lo declararon la escuela estética basada en la *primacía de las emociones,* en contraposición a los campeones de la primacía de la razón, que eran los Clasicistas (y, luego, los Naturalistas). Esta definición ha perdurado hasta nuestros días en varias formas. Es un ejemplo de las consecuencias intelectualmente desastrosas de definiciones basadas en elementos no-esenciales, y un ejemplo de la penalidad que uno paga por las aproximaciones no-filosóficas a los fenómenos culturales.

Uno puede observar el elemento de verdad no comprendido que dio surgimiento a esa temprana clasificación. Lo que los Románticos trajeron al arte fue la *primacía de los valores*, un elemento que había estado ausente en las repeticiones rancias, áridas, de tercera y cuarta mano (y categoría) del copiado-por-fórmula de los clasicistas. Los valores (y los juicios de valor) son la fuente de las emociones; las obras de los Románticos, y la reacción de sus audiencias, proyectaban una gran intensidad emocional, al igual que color, imaginación, originalidad, excitación y todas las otras consecuencias de una visión de la vida orientada hacia los valores. Este elemento emocional fue la característica más fácil de percibir del nuevo movimiento y se la tomó como la definitoria sin más cuestionamiento.

Cuestiones tales como el hecho de que la primacía de los valores en la vida humana no es un primario irreducible, que se sustenta en la facultad humana de la voluntad, y, por consiguiente, que los Románticos, filosóficamente, eran los campeones de la

voluntad (que es la raíz de los valores) y no de las emociones (las cuales son meramente la consecuencia), eran cuestiones a ser definidas por los filósofos, quienes fallaron en lo que hace a la estética, tanto como lo hicieron con todo otro aspecto crucial del siglo diecinueve.

El tema aún más profundo, el hecho de que la facultad de la razón es la facultad de la voluntad, era desconocida en esa época, y las varias teorías del libre albedrío eran mayormente de carácter anti-racional, con lo cual reforzaban la relación de la voluntad con el misticismo.

Los Románticos veían su causa, ante todo, como una batalla por su derecho a la individualidad e, incapaces de captar el justificativo metafísico más profundo de su causa, incapaces de identificar sus valores en términos de la razón, lucharon por la individualidad en función de los *sentimientos*, cediendo la bandera de la razón a sus enemigos.

Hubo otras consecuencias menores a partir de este error fundamental, todas ellas síntomas de la confusión intelectual de la época. Buscando a tientas, ciegamente, un modo de vida a partir de la metafísica, grandilocuente, exaltado, los Románticos, mayoritariamente fueron enemigos del capitalismo, al que veían como un sistema prosaico, materialista, de "pequeños burgueses", sin advertir que era el único sistema que podía hacer posible en la práctica, la libertad, la individualidad y la búsqueda de los valores. Algunos de ellos prefirieron abogar por el socialismo, algunos buscaron inspiración en los logros de la Edad Media y se hicieron desvergonzados aduladores de esa era de pesadilla; algunos terminaron como termina la mayoría de los campeones de lo irracional: en la religión. Todo esto sirvió para acelerar la ruptura del Romanticismo con la realidad.

Cuando en la segunda mitad del siglo diecinueve el Naturalismo alcanzó prominencia y, asumiendo el manto de razón y reali-

dad, proclamó como deber de los artistas el retratar "las cosas tal como son", el Romanticismo no puso mucha oposición.

Debe advertirse que los filósofos contribuyeron a la confusión que rodeaba al término "Romanticismo". Le asignaron el término "Romántico" a ciertos filósofos (como Schelling y Schopenhauer) que eran místicos reconocidos abogando por la supremacía de las emociones, los instintos o el *deseo* por sobre la razón. Este movimiento en filosofía no tenía ninguna relación significativa con el Romanticismo en lo estético, y los dos movimientos no deben ser confundidos. La nomenclatura común es significativa en un aspecto: indica la profundidad de la confusión en cuanto a la cuestión de la *voluntad*. Las teorías de los filósofos "Románticos" fueron un intento viciosamente malévolo, de odio hacia la existencia, de sustentar la voluntad en nombre de la adoración del capricho, mientras que los Románticos de la estética se esforzaban por sustentar la voluntad a partir de la vida del hombre y los valores aquí, en la Tierra. En términos de elementos esenciales el brillante sol del Universo de Víctor Hugo es lo diametralmente opuesto a la venenosa burla de Schopenhauer. Era sólo una cuestión de etiquetado filosófico lo que podía ponerlos en la misma categoría. Pero la cuestión demuestra la profunda importancia del tema de la voluntad, y las grotescas distorsiones que adquiere cuando los hombres son incapaces de captar su naturaleza. Esto también puede servir como ilustración de la importancia de establecer que la voluntad es una función de la facultad racional del hombre.

Recientemente, algunos historiadores de la literatura han dejado de lado por inadecuada la definición del Romanticismo como una escuela orientada a las emociones, pero sin éxito. Siguiendo la regla de la fundamentalidad, el Romanticismo debe ser definido como una escuela orientada hacia la *voluntad,* y es en base a esta característica fundamental que se debe trazar y entender la naturaleza y la historia de la literatura Romántica.

Los estándares (implícitos) del Romanticismo son tan exigentes que más allá de la abundancia de escritores Románticos al momento de su auge, esta escuela ha producido muy pocos Románticos puros, consistentes, de alto nivel. Entre los novelistas más grandes, están Víctor Hugo y Dostoievski, y, como novelas particulares (cuyos autores no fueron consistentes en el resto de sus obras), nombraría a *Quo vadis* de Henry Sienkiewicz, y la *Letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne. Entre los dramaturgos, los más grandes son Friedrich Schiller y Edmond Rostand.

La característica distintiva de este primer nivel (más allá de la dimensión de su genio literario) es su total compromiso con la premisa de la voluntad en *sus dos áreas fundamentales*: con respecto a la consciencia y a la existencia, es decir, con respecto al carácter del hombre y a sus acciones en el mundo físico. Al mantener una perfecta integración de estos dos aspectos, inigualada en la brillante ingenuidad de sus estructuras de trama, estos escritores están enormemente interesados en el alma del hombre (o sea, su consciencia). Son *moralistas* en el más profundo sentido de la palabra; su interés no es sólo hacia los valores, sino específicamente hacia los valores *morales* y respecto del poder de los valores morales en la formación del carácter humano. Sus personajes son "más grandes que la vida", es decir, son proyecciones abstractas en términos de elementos fundamentales (no siempre con proyecciones exitosas, como discutiremos después). En sus historias, uno nunca encontrará una acción por la acción misma, sin relación con los valores morales. Los sucesos de sus tramas están conformados, determinados y motivados por los valores de sus personajes (o por la traición a los valores), por su lucha en busca de logros espirituales y por profundos conflictos de valores. Sus temas son cuestiones atemporales, fundamentales y universales de la existencia humana, y son los únicos creadores consistentes del menos común de los atributos de la literatura: la perfecta integración de tema y trama, la cual alcanzan con una virtuosidad superlativa.

Si el significado filosófico es el criterio de lo que debe ser tomado con seriedad, entonces éstos son los escritores más serios de la literatura mundial.

El segundo nivel dentro de los Románticos (los cuales aún son escritores de mérito considerable, pero de menor estatura) indica la dirección de la declinación en el futuro del Romanticismo. Este nivel está representado por escritores tales como Walter Scott y Alejandro Dumas. La característica distintiva de su obra es el énfasis en la acción sin logros espirituales ni valores morales significativos. Sus historias tienen estructuras de trama bien construidas, imaginativas, con suspenso, pero los valores que persiguen sus personajes y que motivan la acción son de tipo primitivo, superficial, y también enfáticamente no metafísicos: lealtad a un rey, el reclamo de una herencia, venganza personal, etc. Los conflictos y la dirección de las historias son predominantemente externas. Los personajes son abstracciones, no son copias Naturalistas, sino abstracciones de virtudes o vicios generalizados con ligereza, y la personificación es mínima. Con el tiempo, se transforman en formalismos propios, hechos por el autor, tales como "un bravo caballero", "una noble dama", "un vicioso cortesano", de modo que no son ni creados ni tomados de la vida, sino elegidos de una especie de colección de personajes estándar, listos para usar, del Romanticismo. La ausencia de cualquier significado metafísico (además de la afirmación de la voluntad implícita en una estructura de trama) es evidente en el hecho de que estas novelas tienen tramas, pero no temas abstractos, con el conflicto central de la historia sirviendo de tema, usualmente en forma de algún evento histórico real o ficticio.

Yendo más hacia abajo, uno puede observar la disolución del Romanticismo a través de las contradicciones que proceden de una premisa mantenida subconscientemente. En este nivel, surge una clase de escritores cuya premisa básica, de hecho, es que el hombre posee voluntad *respecto a la existencia, pero no a la cons-*

ciencia, o sea, respecto a sus acciones físicas, pero no en relación a su propio carácter. El rasgo distintivo de esta clase es: historias de eventos inusuales representados por personajes *convencionales.* Las historias son proyecciones abstractas, que involucran acciones que no ocurren en la "vida real", los personajes son concretos habituales. Las historias son Románticas, los personajes son Naturalistas. Tales novelas rara vez tienen trama (ya que los conflictos de valores no son su principio motor), pero sí tienen una forma que semeja una trama: una historia coherente, imaginativa, a veces con sostenido suspenso en torno a un objetivo central o un emprendimiento de los personajes.

Las contradicciones con tal combinación de elementos son obvias, conducen a una total brecha entre la acción y la personificación* dejando a la acción sin motivación y a los personajes ininteligibles. Le queda al lector pensar: "¡Esta gente no podría hacer estas cosas!".

Con su énfasis en la acción física pura y su rechazo hacia la psicología humana, esta clase de novelas se sitúa en la frontera entre la literatura seria y la popular. Ningún novelista de primer nivel pertenece a esta categoría; los más conocidos son escritores de ciencia ficción, como H. G. Wells o Julio Verne (ocasionalmente un buen escritor de la escuela Naturalista, con un reprimido elemento de Romanticismo, intenta una novela sobre un tema abstracto que requiere la aproximación Romántica; el resultado cae dentro de esta categoría. Por ejemplo, *No puede ocurrir aquí*, de Sinclair Lewis). Es obvio entonces por qué las novelas de esta categoría resultan muy poco convincentes. Y, sin importar qué tan hábil o llena de suspenso sea presentada la acción, siempre son de una calidad poco satisfactoria y no inspiradora.

Del otro lado de la misma dicotomía hay Románticos cuya premisa básica es, de hecho, que el hombre tiene voluntad *respecto de la consciencia, pero no de la existencia*, o sea, respecto de su propio carácter y elección de valores, pero no en relación con la

posibilidad de alcanzar sus objetivos en el mundo físico. Los rasgos distintivos de tales escritores son temas y personajes grandilocuentes, ninguna trama y una abrumadora sensación de tragedia, que dan la sensación de un "universo malévolo". Los principales exponente de esta categoría fueron los poetas. El principal, es Byron, cuyo nombre fue adosado a esta particular, "Byrónica", visión de la existencia: su esencia es que el hombre debe llevar una vida heroica y luchar por sus valores aun a pesar de estar condenado a la derrota por un destino malévolo sobre el cual no tiene control.

Hoy esa misma visión es defendida filosóficamente por los existencialistas, pero sin el elemento grandilocuente y con el reemplazo del Romanticismo por un sub-Naturalismo.

Filosóficamente, el Romanticismo es una cruzada para glorificar la existencia del hombre; psicológicamente, es experimentado simplemente como el deseo de hacer la vida interesante.

Este deseo es la raíz y el motor de la imaginación Romántica. Su mayor ejemplo, en la literatura popular, es O. Henry, cuya característica única es la virtuosidad pirotécnica de una imaginación infinita que proyecta la alegría de un sentido de vida benévolo, casi infantil. Más que cualquier otro escritor, O. Henry representa el espíritu de la juventud, en especial el elemento fundamental de la juventud: la expectativa de encontrar algo maravillosamente inesperado a la vuelta de cada esquina de la vida.

En el campo de la literatura popular, las virtudes del Romanticismo, y las potenciales fallas pueden verse en un formato simplificado y más obvio.

La literatura popular es ficción que no trata con los problemas abstractos. Toma los problemas morales como "lo dado", aceptando ciertas ideas generalizadas, de *sentido común* y ciertos valores como su base (los valores de sentido común y los valores convencionales no son la misma cosa; los primeros pueden ser justificados racionalmente, los segundos no. Aun a pesar de que los se-

gundos pueden incluir a algunos de los primeros, están justificados, no sobre la base de la razón, sino en base a la conformidad social).

La ficción popular no plantea o responde ante cuestiones abstractas; supone que el hombre conoce lo que necesita saber para sobrevivir y procede a mostrar sus aventuras en la vida (lo cual es una de las razones de su popularidad entre todo tipo de lectores, incluidos los intelectuales abrumados por problemas). El rasgo distintivo de la ficción popular es la ausencia de un *explícito* elemento en el proceso de formación y relación de las ideas, un intento de transmitir información (o desinformación) intelectual.

Las novelas de detectives, aventura, ciencia ficción y los westerns pertenecen, en su mayoría, a la categoría de la ficción popular. Los mejores escritores de esta categoría se acercan al grupo de Scott-Dumas: su énfasis está en la acción, pero sus héroes y villanos son proyecciones abstractas, y, lo que motiva la acción, son visiones a grosso modo generalizadas como poseedoras de valores morales, de un enfrentamiento entre el bien y el mal (como ejemplos contemporáneos de lo mejor de esta clase: Mickey Spillane, Ian Flemming, Donald Hamilton).

Si vamos más abajo del nivel de la ficción popular, descendemos a una especie de tierra de nadie donde apenas se aplican los principios literarios (particularmente si lo hacemos en el campo del cine y la televisión). Aquí, las características distintivas del Romanticismo se hacen prácticamente imposibles de distinguir. A este nivel, la literatura no es el producto de premisas subconscientes: es una mezcla de elementos elegidos mediante la imitación casual más que por la creación a partir de un sentido de vida.

Cierta característica es típica de este nivel: no es simplemente el uso de personajes convencionales, Naturalistas para representar eventos Románticos, sino peor: el uso de personajes que son materializaciones romantizadas de valores *convencionales*. Tales

materializaciones representan valores *enlatados*, estereotipos vacíos que sirven como un substituto automático de los juicios de valor. Este método carece del atributo esencial del Romanticismo: la proyección independiente y creativa de los valores individuales de un escritor, y adolece de la honestidad del repertorio de los (mejores) Naturalistas: no presenta a los hombres concretos "como son", presenta las *pretensiones humanas* (un juego de rol colectivo o un sueño colectivo indiscriminado) y lo disfraza como la realidad.

La mayor parte de la ficción popular típica de revistas llamativas, antes de la Segunda Guerra Mundial, pertenece a esta clase, con sus interminables variaciones sobre el tema de la Cenicienta, de la maternidad, del disfraz, del "hombre común con un corazón de oro" (por ejemplo, Edna Ferber, Fannie Hurst, Barry Benefield). Este tipo de ficción no tiene trama, apenas historias más o menos coherentes y ninguna caracterización discernible: los personajes son periodísticamente falsos y metafísicamente carentes de significado (es una pregunta abierta si este grupo pertenece a la categoría de Romanticismo; generalmente se lo considera Romántico por el hecho de que está lejos de cualquier cosa que se pueda percibir en la realidad concreta o en lo abstracto).

En cuanto a sus aspectos de ficción, el cine y la televisión, por su naturaleza, son medios adaptados exclusivamente al Romanticismo (a las abstracciones, los esenciales y el drama). Desafortunadamente, ambos medios llegaron muy tarde: el momento cumbre del Romanticismo había pasado, y sólo el brillo de su atardecer alcanzó a unas pocas y excepcionales películas (*Siegfried* de Fritz Lang es la mejor de ellas). Durante un tiempo, el campo del cine estuvo dominado por el equivalente del Romanticismo de las revistas llamativas, con un nivel de discriminación de gusto e imaginación aún menor, y una vulgaridad de espíritu inimaginable.

En parte como reacción contra esta degradación de los valores, pero principalmente como consecuencia de la desintegración filosófico-cultural general de nuestro tiempo (con su tendencia anti-valores), el Romanticismo desapareció del cine y nunca llegó a la televisión (excepto en la forma de unas pocas series de detectives, las cuales tampoco existen ya). Lo que queda es la aparición ocasional de cobardes piezas, cuyos autores se disculpan por sus intentos Románticos mediante la parodia, u obras mestizas, cuyos autores ruegan que no sean confundidas con los defensores de los valores humanos (o la grandeza humana), por medio de personajes esquivos, militantes de lo vulgar que representan sucesos que sacudieron al mundo y llevan a cabo grandes proezas, en particular en el campo de la ciencia. La naturaleza de este tipo de escenario puede ser graficada más efectivamente mediante una línea de diálogo del estilo de: "Lo siento nena, no puedo llevarte a la pizzería esta noche, debo volver al laboratorio y partir el átomo".

El siguiente, y final, nivel de desintegración es el intento de eliminar el Romanticismo de la ficción Romántica, es decir, hacer caso omiso a la cuestión de los valores, la moral y la voluntad. A esto se le solía llamar la escuela "endurecida" de ficción detectivesca; hoy, se la denomina "realista". Esta escuela no hace distinción entre héroes y villanos (o entre detectives y criminales, o entre víctimas y ejecutores) y presenta, en efecto, a dos bandas de pandilleros peleando salvaje e incomprensiblemente (no se ofrece motivación) por el mismo territorio, sin que ningún bando sea capaz de hacer lo contrario.

Éste es el punto muerto donde, desde distintos caminos, el Romanticismo y el Naturalismo se llegan a encontrar, se mezclan y desaparecen: imposibilitados determinísticamente, personajes compulsivamente malvados atraviesan una serie de sucesos inexplicablemente exagerados y se traban en conflictos con sentido pero sin objetivo.

Más allá de este punto, el campo de la literatura, tanto "seria" como popular, es dirigida por un género comparado con el cual el Romanticismo y el Naturalismo son limpios, civilizados e inocentemente racionales: el cuento de terror. El ancestro moderno de este fenómeno es Edgar Allan Poe; su arquetipo o expresión estética más pura son las películas de Boris Karloff.

La literatura popular, más honesta en este sentido, presenta sus horrores en forma de monstruosidades físicas. En la literatura "seria", los horrores se hacen psicológicos y poseen menor semejanza con lo humano; éste es el culto literario de la depravación.

El cuento de terror, en cualquier variante, representa la proyección metafísica de una sola emoción humana: el terror ciego, puro y primitivo. Aquellos quienes viven en tal terror parecen encontrar una momentánea sensación de alivio o control en el proceso de ver reproducido aquello que temen, al igual que los salvajes encuentran una sensación de poder sobre sus enemigos al reproducirlos en forma de muñecos.

Si hablamos con propiedad, esto no es una proyección metafísica, sino puramente psicológica; esos escritores no están presentando su visión de la vida; no están contemplando la vida; lo que ellos están diciendo es que sienten como si la vida consistiera en hombres lobo, dráculas y monstruos como Frankenstein. En su motivación básica esta escuela tiene más que ver con la psico-patología que con la estética.

Históricamente, ni el Romanticismo ni el Naturalismo podrían sobrevivir al colapso de la filosofía. Hay excepciones individuales, pero hablo de estas escuelas como movimientos creativos amplios y activos. Dado que el arte es la expresión y producto de la filosofía, es el arte el primero en reflejar el vacío en la base de una cultura y el primero en derrumbarse.

Esta causa general tuvo consecuencias especiales que afectaron al Romanticismo, las cuales precipitaron su decadencia y colapso. Hubo también consecuencias especiales que afectaron al

Naturalismo, las cuales fueron de un carácter diferente y su potencial destructivo funcionó más lentamente.

El archienemigo y destructor del Romanticismo fue la moral altruista.

Dado que el rasgo esencial del Romanticismo es la proyección de valores, en especial los valores *morales*, el altruismo introdujo un conflicto irresoluble en la literatura Romántica desde el principio. La moral altruista no se puede practicar (excepto como autodestrucción) y, por consiguiente, no puede ser proyectada o dramatizada en forma convincente en los términos de la vida del hombre sobre la Tierra (en particular en el campo de la motivación psicológica). Con el altruismo como criterio de valor y virtud, es imposible crear una imagen del hombre en su cúspide, "como podría y debería ser". La mayor falla que corre a través de la historia de la literatura Romántica es la falla a la hora de presentar un héroe convincente, es decir, la imagen convincente de un hombre virtuoso.

Es la intención abstracta, la grandeza de la visión del hombre por parte del autor, lo que uno admira en los personajes de Víctor Hugo, no su verdadera personificación. Los más grandes Románticos nunca tuvieron éxito en la proyección de un hombre ideal o cualquier personaje importante convincente de naturaleza positiva. Su intento más ambicioso, Jean Valjean en *Los miserables*, queda como una gran abstracción que nunca se integró en una persona, al margen de toques aislados de profunda percepción psicológica de parte del autor. En la misma novela, Marius, el joven que supone ser la proyección autobiográfica de Hugo, adquiere una cierta estatura sólo mediante lo que el autor *dice* acerca de él, no por medio de lo que él *muestra*. En cuanto a personificación, Marius no es una persona, sino la insinuación de una persona metida en una camisa de fuerza de formalidades culturales. Los personajes mejor delineados y más interesantes en las novelas de Hugo son los semi-villanos (su benévolo sentido de vi-

da le impidió crear verdaderos villanos): Javert en *Los miserables*, Josiana, en *El hombre que ríe*, Claude Frollo en *Notre-Dame de París*.

Dostoievski (cuyo sentido de vida era diametralmente opuesto al de Hugo) fue un moralista apasionado cuya ciega búsqueda de valores fue expresada sólo en la ferozmente despiadada condena con que presentó a sus personajes más malvados; nadie lo ha igualado en la profundidad psicológica de sus imágenes de la maldad humana. Pero fue absolutamente incapaz de crear un personaje virtuoso o positivo; los intentos que hizo resultaron crudamente ineptos (por ejemplo Aliosha en *Los hermanos Karamazov*). Es significativo que según las notas preliminares de Dostoievski para *Los poseídos*, su intención original fue la de crear a Stavrogin como el hombre ideal, una personificación del alma Rusa-Cristiana-altruista. A medida que las notas progresaban, esa intención cambió gradualmente, en pasos lógicamente inexorables dictados por la integridad artística de Dostoievski. En el resultado final, en la novela, Stavrogin es uno de los personajes más repulsivamente malvados de Dostoievski.

En *Quo vadis* de Sienkiewicz, el personaje más colorido y mejor delineado, el que domina la novela, es Petronius, el símbolo de la decadencia Romana, mientras que Vinicius, el héroe del autor, el símbolo del nacimiento de la Cristiandad, es una figura de cartón.

Este fenómeno, el villano fascinante o el colorido pícaro, quien se roba la historia o el drama del anémico héroe, es predominante en la historia de la literatura Romántica, seria o popular, de arriba a bajo. Es como si bajo la muerta costra del código altruista oficialmente adoptado por la humanidad, un fuego subterráneo, ilícito, estuviera hirviendo caóticamente y haciendo erupción de vez en cuando; prohibido al héroe, el fuego de la propia afirmación prorrumpiera desde las apologéticas cenizas de un "villano".

La principal función del Romanticismo, la proyección de valores morales, es una tarea extremadamente difícil bajo cualquier código moral, racional o no, y en la historia de la literatura, sólo los Románticos de alto rango fueron capaces de intentarlo. Dado el peso adicional de un código irracional, tal como el altruismo, la mayoría de los escritores Románticos tuvieron que evitar esa tarea, lo cual llevó a la debilitación y el abandono del elemento de personificación en sus escritos. Además, la imposibilidad de aplicar el altruismo a la realidad, a la existencia real del hombre, condujo a muchos escritores Románticos a evitar el problema refugiándose en la Historia, por ejemplo, situando sus historias en algún lejano pasado (como la Edad Media). Así, el énfasis en la acción, el abandono de la psicología humana, la falta de motivación convincente, fueron disociando progresivamente al Romanticismo de la realidad, hasta que los remanentes finales del Romanticismo fueron una escuela superficial, sin significado, poco seria que no tenía nada que decir respecto de la existencia humana.

La desintegración del Naturalismo lo llevó al mismo estado, por razones diferentes.

Aunque el Naturalismo es un producto del siglo diecinueve, su padre espiritual, en la historia moderna, fue Shakespeare. La premisa de que el hombre no posee voluntad, donde su destino está determinado por un "defecto trágico" es fundamental en la obra de Shakespeare. Pero, concedida esta falsa premisa, su aproximación es metafísica, no periodística. Sus personajes no están tomados de la "vida real", no son copias de concretos observados, ni promedios estadísticos: son abstracciones a gran escala de los rasgos de personajes que un determinista vería como inherentes a la naturaleza humana: ambición, deseo de poder, celos, codicia, etc.

Algunos de los famosos Naturalistas intentaron mantener el nivel abstracto de Shakespeare, o sea, presentar sus visiones de la naturaleza humana en términos metafísicos (por ejemplo, Bal-

zac, Tolstói). Pero la mayoría, siguiendo la ruta de Émile Zola, rechazaron la metafísica, como rechazaban los valores, y adoptaron el método periodístico: el registro de los concretos observados.

Las contradicciones inherentes del determinismo fueron obvias en este movimiento desde el principio. Uno no lee ficción excepto sobre la premisa implícita de lo voluntario, a saber, sobre la premisa de que algún elemento (alguna abstracción) de la ficción es aplicable a uno mismo, que uno va a aprender, descubrir o contemplar algo de valor y que esta experiencia le producirá una diferencia. Si uno fuera a aceptar la premisa determinista en forma total y literalmente, si uno fuera a creer que los personajes de una historia de ficción son tan distantes e irrelevantes para con uno mismo como los desconocidos habitantes de otra galaxia y que no pueden afectar la propia vida de ninguna manera, ya que ni ellos ni el lector tienen el poder de elegir, uno no sería capaz de leer más allá del primer capítulo.

Tampoco sería uno capaz de escribir. Psicológicamente la totalidad del movimiento Naturalista cabalgó sobre la premisa de la voluntad como un "concepto robado", no identificado, subconsciente. Eligiendo a la "sociedad" como el factor que determina el destino del hombre. La mayoría de los Naturalistas eran reformadores sociales, abogando por cambios sociales, afirmando que el hombre no tiene voluntad, y que la sociedad de alguna manera, sí. Tolstói predicaba la resignación y la obediencia pasiva al poder de la sociedad. En *Anna Karenina*, el libro más malvado de la literatura seria, atacó el deseo del hombre de acceder a la felicidad y defendió su sacrificio a la *conformidad*.

Sin importar cuán limitados a lo concreto los forzaran a ser sus teorías, los escritores de la escuela Naturalista aún tenían que ejercer su poder de abstracción en gran medida: con el propósito de reproducir personajes de la "vida real", debían seleccionar rasgos que consideraran esenciales y diferenciarlos de los no esenciales o accidentales. Así fueron llevados a sustituir estadísticas

por valores como criterio de selectividad: aquello que es estadísticamente predominante entre los hombres, sostienen, es metafísicamente significante y representativo de la naturaleza humana; aquello que es raro o excepcional no lo es (ver capítulo 7).

En un principio, habiendo rechazado el elemento de trama e incluso de historia, los Naturalistas se concentraron en el elemento de personificación, y la percepción psicológica fue el valor capital que los mejores de ellos tenían para ofrecer. Con el crecimiento del método estadístico, sin embargo, ese valor se contrajo y desapareció: la personificación fue reemplazada por el registro indiscriminado y enterrado bajo un catálogo de trivialidades, tales como inventarios minuciosos de las viviendas de los personajes, vestimentas y comidas. El Naturalismo perdió el intento de universalidad de Shakespeare y Tolstói, descendiendo desde la metafísica hasta la fotografía con un lente que rápidamente achicaba la imagen hasta lograr el alcance del momento inmediato, hasta que los remanentes del Naturalismo se transformaron en una escuela superficial, sin significado, "poco seria" que no tenía nada que decir de la existencia humana.

Hay varias razones por las cuales el Naturalismo superó en duración al Romanticismo, aunque no por mucho. La principal entre ellas es el hecho de que los estándares del Naturalismo son mucho menos exigentes. Un Naturalista de tercera clase aún puede tener algunas observaciones perceptivas que ofrecer; un Romántico de tercera no tiene nada.

El Romanticismo exige maestría del elemento primario de la ficción: el arte de la narración, el cual requiere tres cualidades fundamentales: ingenuidad, imaginación y sentido del drama. Todo esto (y más) entra en la construcción de una trama integrada del tema y la personificación. El Naturalismo descarta estos elementos y no exige nada sino la personificación, en una narrativa tan amorfa como "no intencional" (o sea, carente de propósito) la progresión de los eventos (de haberlos) como a un cierto

autor le plazca. El valor de la obra de un Romántico debe ser creada por su autor; no le debe lealtad a los hombres (sólo al hombre), sólo a la naturaleza metafísica de la realidad y a sus propios valores. El valor de la obra de un Naturalista depende de los personajes específicos, las elecciones y acciones de los hombres que reproduce, y es juzgado por la fidelidad con la cual los reproduce.

El valor de la historia de un Romántico radica en *qué* podría ocurrir; el valor de la historia de un Naturalista radica en *qué es lo que sí* ocurrió. Si el ancestro espiritual o símbolo del Romántico es el trovador medieval que vagaba por la campiña, inspirando a los hombres con visiones del potencial de la vida más allá de las tristes fronteras de sus arduas labores diarias, entonces el símbolo del Naturalista es el chisme de entrecasa (como un Naturalista contemporáneo jactanciosamente admitiera).

Contribuyendo a la (transitoria) dominancia del Naturalismo estuvo el hecho de que las piedras preciosas atraen a un mayor número de buscadores de lo inmerecido antes que hacer a los minerales más comúnmente disponibles. El elemento esencial del Romanticismo, la trama, puede ser hurtado y disfrazado mediante recortes aunque pierda fuego, brillo y valor con cada golpe de un burdo cincel. Las tramas originales de la literatura Romántica han sido tomadas en incontables variaciones de incontables imitadores, perdiendo color y significado con cada sucesiva copia.

Por ejemplo, comparen la estructura dramática de *La dama de las camelias* (*Camille*) de Alejandro Dumas, hijo, que es una obra de teatro inusualmente buena, con la interminable serie de dramas acerca de una prostituta atrapada entre su verdadero amor y la realidad de su pasado, desde *Anna Christie* de Eugene O' Neill para abajo (o hablando correctamente, para arriba) hasta las variantes de Hollywood. Los parásitos estéticos del Romanticismo ayudaron a enterrarlo, tornando sus ejemplos de inventiva en for-

malismos agotados, esto no quita mérito a los logros del autor original; en todo caso, los menoscaba.

El Naturalismo no ofrece muchas oportunidades a los imitadores. El elemento esencial del Naturalismo, la presentación de "una rebanada de la vida" en un lugar y tiempo específico, no puede tomarse prestado literalmente. Un escritor no puede copiar la sociedad rusa de 1812 como se la presenta en *La guerra y la paz* de Tolstói. Debe emplear algún pensamiento y esfuerzo propios, al menos en el sentido de usar sus propias observaciones para presentar a la gente de su propio tiempo y lugar. Así, paradójicamente, en sus bajos niveles, el Naturalismo ofrece alguna oportunidad para un mínimo de originalidad, algo que el Romanticismo no hace. En este sentido el Naturalismo atrae a algunos escritores que buscan la posibilidad de un logro literario en pequeña escala.

Hubo, sin embargo, muchos imitadores (de una clase menos obvia) entre los Naturalistas, y muchas pretenciosas mediocridades, particularmente en Europa (por ejemplo, Romain Rolland, un Naturalista romántico quien, en estatura literaria, pertenece a la categoría de los Románticos de las revistas de aventuras). Pero en la escala del Naturalismo, el movimiento incluyó a escritores de genuino talento literario, particularmente en América. Su mejor representante es Sinclair Lewis, cuyas novelas muestran una perceptiva y crítica inteligencia de primer nivel puesta a trabajar. El mejor de los sobrevivientes contemporáneos del Naturalismo es John O'Hara, que combina una sensible inteligencia con un estilo bellamente disciplinado.

Así como hubo una especie de benevolencia ingenua, inocente y optimista en los grandes Románticos del siglo diecinueve, también la hubo en los grandes Naturalistas del siglo veinte. Los primeros estaban orientados hacia el individuo, los segundos hacia la sociedad. La Primera Guerra Mundial marcó el fin de la gran era del Romanticismo y aceleró el desvanecimiento del indivi-

dualismo (uno puede tomar como trágico símbolo el hecho de que Edmond Rostand murió en 1918, en la epidemia de gripe que siguió al fin de la guerra). La Segunda Guerra marcó el final del Naturalismo, exponiendo la quiebra del colectivismo destruyendo las vagas ilusiones y esperanzas de alcanzar un estado "benévolo" de bienestar común. Estas guerras demostraron existencialmente lo que sus consecuencias literarias demostraron psicológicamente: que el hombre no puede vivir sin filosofía, y tampoco puede escribir sin ella.

En los eclécticos bamboleos de la literatura de hoy en día, es difícil decidir cuál es peor: un Western que explica las proezas de un ranchero en relación con su complejo de Edipo, o un recuento sangriento, cínico, "realista" de horrores varios que exhibe el mensaje de que el amor es la solución para todo.

Excepto por las excepciones, no hay literatura (ni arte) hoy, en el sentido de un movimiento y una influencia amplia, vital y cultural. Sólo existen imitadores atolondrados sin nada que imitar, y charlatanes que surgen a la notoriedad por fracciones de segundo, como siempre lo hicieron en períodos de colapso cultural.

Algunos remanentes del Romanticismo aún pueden ser hallados en los medios populares, pero en forma tan mutilada y desfigurada que logran lo opuesto al propósito original del Romanticismo.

La mejor proyección simbólica del significado de estos remanentes (tanto si el autor lo intentara así o no) se dio en un breve cuento para televisión de la serie *La dimensión desconocida*, algunos años atrás. En algún mundo no precisado de otra dimensión, los doctores y científicos sociales, sombríos, de blancos atavíos, autoritarios, están profundamente preocupados con el problema de una joven con un aspecto tan diferente al de cualquier otra persona que es apartada como un fenómeno, un paria, desfigurada e incapaz de llevar una vida normal. Ella ha apelado a éstos para que la ayuden, pero toda operación de cirugía plástica ha fa-

llado y ahora los doctores hoscamente se están preparando para darle una última oportunidad: un último intento con la cirugía plástica; si fallan será una monstruosidad por el resto de su vida. En tonos apesadumbradamente trágicos, los doctores hablan de la necesidad de la joven de ser "como los otros", de pertenecer, de ser amada, etc. No se nos muestra ninguna de las caras de los personajes, pero escuchamos las tensas, ominosas, singularmente exánimes voces de sus apagadas siluetas, a medida que la última operación progresa. La operación fracasa, los doctores declaran con menospreciada compasión, que tendrán que encontrar un hombre joven tan deformado como esta niña, que pueda ser capaz de aceptarla. Luego, por primera vez, vemos el rostro de la joven, yaciendo inmóvil sobre la almohada en la cama del hospital, es un rostro de belleza radiante y perfecta, la cámara se vuelve a los rostros de los doctores: es un fila inexplicablemente horrorosa, no de caras humanas, sino de cabezas de cerdo mutiladas, distorsionadas, desfiguradas, sólo reconocibles por sus hocicos. La imagen se desvanece.

Los últimos despojos del Romanticismo se escurren apologéticamente por las orillas de nuestra cultura, luciendo las máscaras de una cirugía plástica similar que ha sido parcialmente exitosa. Bajo la presión de la conformidad para con los hocicos de decadencia de los cerdos, los Románticos de hoy se están escapando, no hacia el pasado, sino hacia lo sobrenatural, renunciando explícitamente a la realidad y a este mundo. Lo excitante, lo dramático, lo inusual, de su política es declarar, que de hecho no existen; por favor no nos tomen en serio, lo que ofrecemos es un espantoso desvarío.

Rod Serling, uno de los más talentosos escritores de televisión, comenzó como Naturalista, dramatizando temas periodísticos y controvertidos del momento, sin jamás tomar posición, evitando claramente los juicios de valor, escribiendo acerca de la gente común, excepto que esta gente se expresaba utilizando el más her-

moso y elocuente diálogo Romántico, un diálogo de fundamentos, intencional, intelectual, preciso, de la clase de diálogos que la gente no expresa en "la vida real", pero debería. Empujado, aparentemente, por la necesidad de darle alcance absoluto a su colorida imaginación y brillante sentido del drama, Rod Serling se volcó al Romanticismo, pero ubicó sus historias en otra dimensión, en *La dimensión desconocida*.

Ira Levin, que empezó con una excelente primera novela (*Un beso antes de morir*), se aparece con *El bebé de Rosemary* el cual va más allá de los ornatos físicos de la Edad Media, yendo directamente hasta el espíritu de esa era, y presenta (seriamente) una historia acerca de la brujería en un ámbito moderno; y dado que la versión original de *El parto virginal*, que involucraba a Dios, probablemente hubiera sido visto como "pervertido" por el Establishment intelectual actual, esta historia gira en torno a un parto virginal con la autoría del Diablo.

Frederic Brown, un escritor inusualmente ingenioso, había estado dedicando su ingenuidad a transformar la ciencia ficción en cuentos de maldad terrestre o sobrenatural, ha dejado de escribir.

Alfred Hitchcock, el último cineasta que logró preservar su estatura y su legado, se sale con la suya con el Romanticismo exagerando la maldad o el horror puro.

Ésta es la manera en la cual hombres imaginativos expresan ahora su necesidad de hacer la vida interesante. El Romanticismo, que empezara en desafío hacia los males primordiales, como un violento, apasionado torrente de virtuosa autoafirmación, termina escurriéndose entre los dedos de herederos vacilantes que disfrazan sus obras y motivos estando bien con Dios y con el Diablo.

No quiero decir que este tipo de apaciguamiento sea el producto de la cobardía consciente; no creo que lo sea, lo que lo hace peor.

Tal es el estado de la estética de nuestros días. Pero mientras los hombres existan, la necesidad de arte existirá, dado que esa necesidad está arraigada metafísicamente en la naturaleza de la consciencia de los hombres, y sobrevivirá a un período cuando, bajo el reino de la irracionalidad desbocada, los hombres produzcan y acepten despojos podridos para satisfacer esa necesidad.

Como en el caso de un individuo, también en el caso de una cultura: los desastres se pueden llevar a cabo subconscientemente, pero el remedio no. Un remedio en ambos casos requiere conocimiento consciente, es decir, una filosofía adquirida conscientemente, explícita.

Es imposible predecir el momento de un Renacimiento filosófico. Uno sólo puede definir la ruta a seguir, pero no su trayecto. Lo que es cierto, sin embargo, es que cada aspecto de la cultura occidental necesita un nuevo código de ética, *una ética racional,* como condición previa al Renacimiento. Y, quizás, ningún aspecto lo necesita más desesperadamente que el campo del arte.

Cuando la razón y la filosofía renazcan, la literatura será el primer Fénix en surgir de las cenizas actuales. Y, armado con un código de valores racionales, atento a su propia naturaleza, confiado de la suprema importancia de su misión, el Romanticismo habrá llegado a la madurez.

(*Mayo-julio de 1969*)

Capítulo 7

7. EL VACÍO ESTÉTICO DE NUESTRA ERA

Previo al siglo diecinueve, la literatura presentaba al hombre como un ser indefenso cuya vida y acciones estaban determinadas por fuerzas que estaban más allá de su control, tanto por efectos del destino y de los dioses (como en las tragedias griegas) o por una innata debilidad, un "defecto trágico" como en las obras de Shakespeare. Los escritores veían al hombre como metafísicamente impotente; su premisa básica era el *determinismo*. Sobre la base de esa premisa uno no podía proyectar lo que pudiera pasarle a los hombres, uno sólo podía registrar lo que les *pasaba,* y las crónicas eran la forma literaria adecuada para tal registro.

El hombre como ser dotado de la facultad de voluntad no apareció en la literatura hasta el siglo diecinueve. La *novela* fue su forma literaria apropiada, y el Romanticismo fue el nuevo gran movimiento en el arte. El Romanticismo vio al hombre como un ser capaz de elegir sus propios valores, de alcanzar sus objetivos, de controlar su propia existencia. Los escritores Románticos no registraron los eventos que habían ocurrido, sino que proyectaron los eventos que *deberían* ocurrir; no registraron las elecciones que el hombre *había* hecho, sino que proyectaron las que *debía hacer.*

Con el resurgimiento del misticismo y el colectivismo, en la última parte del siglo diecinueve, la novela Romántica y el movimiento Romántico gradualmente desaparecieron de la escena cultural.

El nuevo enemigo del hombre, en el arte, fue el Naturalismo. Éste rechazó el concepto de volición y regresó a una visión del hombre como criatura impotente determinada por fuerzas que están más allá de su control; excepto que ahora el nuevo gober-

nante del destino del hombre iba a ser la *sociedad*. Los Naturalistas proclamaron que los valores no tienen poder ni lugar, ni en la vida humana ni en la literatura, los escritores deben presentar a los hombres "como son": lo que significó: deben registrar lo que sea que vean suceder a su alrededor, no deben pronunciar juicios de valor ni proyectar abstracciones, sino contentarse con una trascripción fiel, una copia a papel carbónico, de cualquier concreto existente.

Esto fue un retorno al principio de la crónica, pero dado que la novela iba a ser una crónica *inventada*, el novelista se enfrentaba al problema de qué usar como patrón de selección. Cuando los valores son declarados imposibles, ¿cómo va uno a saber qué registrar, qué considerar importante o significativo? El Naturalismo resolvió el problema sustituyendo los valores por la estadística. Aquello que podía decirse típico de un gran número de hombres, en cualquier área geográfica o época, fue considerado metafísicamente significativo y apto de ser registrado. Aquello que era raro, inusual, excepcional, fue visto como intrascendente e *irreal.*

Justo cuando las nuevas escuelas de filosofía se dedicaban progresivamente a la negación de la filosofía, el Naturalismo se dedicaba a la negación del arte. En vez de presentar una visión *metafísica* del hombre y de la existencia, los Naturalistas presentaron una visión *periodística.* Como respuesta a la pregunta: "¿Qué es el hombre?", contestaron: "Así son los almaceneros de pueblo en el sur de Francia, en el año de 1887", o: "Así son los habitantes de los barrios bajos en la ciudad de Nueva York, en 1921", "Éstos son los vecinos de al lado".

El arte, el integrador de la metafísica, el encargado de concretar las más amplias abstracciones humanas, se estaba reduciendo hasta el nivel de un laborioso, limitado tonto que jamás miró más allá de la cuadra en que vive o del momento presente.

No le tomó mucho tiempo a las raíces filosóficas del Naturalismo emerger. Al principio, mediante el criterio que reemplazó lo

objetivo por lo *colectivo*, los Naturalistas relegaron al hombre excepcional a la irrealidad y presentaron sólo aquellos hombres que podían ser tomados como típicos de uno u otro grupo, altos o bajos. Luego, ya que veían más miseria que prosperidad sobre la Tierra, empezaron a considerar a la prosperidad como irreal y a presentar sólo la miseria, la pobreza, los barrios bajos, las clases pobres. Luego, ya que veían más mediocridad que grandeza a su alrededor, empezaron a ver sólo lo vulgar, lo promedio, lo común, lo mediocre. Ya que veían más fracaso que éxito, tomaron el éxito como irreal y presentaron sólo el fracaso humano, la frustración la derrota. Ya que veían más sufrimiento que felicidad, consideraron la felicidad como irreal y mostraron sólo el sufrimiento. Ya que veían más fealdad que belleza tomaron la belleza como irreal y exhibieron sólo la fealdad. Ya que veían más vicio que virtud, tomaron la virtud por irreal y presentaron sólo el vicio, el crimen, la corrupción, la perversión, la depravación.

Ahora echen una mirada a la literatura moderna.

El hombre, la naturaleza del hombre, lo metafísicamente significativo, importante, esencial en el hombre, está ahora representado por dipsómanos, drogadictos, pervertidos sexuales, maníacos homicidas y psicóticos. Los sujetos de la literatura moderna son temas tales como: el amor imposible de la mujer barbuda por el deforme cabeza de alfiler en una feria circense, o: el problema de una pareja casada cuyo hijo nació con seis dedos en su mano izquierda, o: la tragedia de un gentil joven que no puede evitar asesinar extraños en el parque por diversión.

Todo esto aún nos es presentado bajo el título Naturalista de "una rebanada de vida" o "vida real", pero los viejos slogans se han gastado. La pregunta obvia para la cual los herederos del Naturalismo no tienen respuesta es: si los héroes y los genios no deben ser considerados representativos de la humanidad, debido a la escasez que hay de ellos, ¿por qué es que los fenómenos y los monstruos sí deben serlo? ¿Por qué los problemas de una dama barbu-

da tienen mayor significado universal que los de un genio? ¿Por qué vale la pena estudiar el alma de un asesino y no la de un héroe?

La respuesta yace en la premisa metafísica básica del Naturalismo, tanto sea que sus practicantes la hayan elegido conscientemente o no: como un derivado de la filosofía moderna, esa premisa básica es el anti-hombre, la anti-mente; y, como resultado de la moral altruista, el Naturalismo es un desesperado escape del juicio moral, un largo gimiente ruego de piedad, de tolerancia, de perdón por cualquier cosa.

El ciclo literario ha dado toda la vuelta. Lo que uno lee hoy no es más Naturalismo: es Simbolismo; es la presentación de una visión *metafísica* del hombre, en oposición a la visión periodística o estadística. Pero es el Simbolismo del terror primitivo. De acuerdo a esta visión moderna, la *depravación* representa la naturaleza verdadera, esencial, metafísica del hombre, mientras que la virtud no; la virtud es sólo un accidente, una excepción o una ilusión; por consiguiente, un *monstruo* es una proyección adecuada de la esencia del hombre, pero un *héroe* no lo es.

Los Románticos no presentaron al héroe como un promedio estadístico, sino como una abstracción del mejor y más alto potencial del hombre, aplicable y alcanzable por todos los hombres, en distintos grados, de acuerdo a sus elecciones individuales. Por las mismas razones, y de la misma manera, pero sobre la base de una premisa metafísica opuesta, los escritores actuales no presentan a un monstruo como un promedio estadístico, sino como una abstracción del peor y más bajo potencial humano que consideran aplicable y esencial a todos los hombres, no, sin embargo, como una capacidad, sino como una realidad oculta. Los Románticos presentaron a los héroes como "más grandes que la vida", ahora los monstruos son presentados como "más grandes que la vida", o, más bien, el hombre es presentado como "más pequeño que la vida".

Si los hombres sostienen una filosofía racional, incluyendo la convicción de que poseen voluntad, la imagen de un héroe los guía y los inspira. Si los hombres sostienen una filosofía irracional, incluyendo la convicción de que son autómatas impotentes, la imagen de un monstruo les sirve de afirmación; sienten, en efecto: "Yo no soy *tan* malo".

El significado filosófico o el interés creado por presentar al hombre como una aborrecible monstruosidad son la esperanza y el pedido de un cheque moral en blanco.

Ahora piensen en esta curiosa paradoja: los mismos esteticistas e intelectuales que defienden el colectivismo, con la subordinación de todos los valores y la vida de cada uno al gobierno de "las masas", con el arte como la voz de "la gente", estos mismos hombres están antagónicamente resentidos para con todos los valores populares en el arte. Se enredan en virulentas denuncias de los medios masivos, de los denominados productores "comerciales" o editores que llegan a atraer grandes audiencias y a ser del agrado del público. Exigen subsidios gubernamentales para emprendimientos artísticos que "el pueblo" no disfruta o no elige apoyar voluntariamente. Sienten que cualquier obra de arte exitosa financieramente, es decir, *popular*, es automáticamente despreciable, mientras que cualquier fracaso impopular, es automáticamente grandioso, siempre y cuando sea incomprensible. Cualquier cosa que pueda entenderse, sienten, es vulgar y primitiva; sólo el lenguaje inarticulado, manchones de pintura, y el ruido de estática de radio son civilizados, sofisticados y profundos.

La popularidad o impopularidad, el éxito o el fracaso de taquilla de una obra de arte no es, por supuesto un criterio de mérito estético. Ningún valor, estético, filosófico o moral puede ser establecido contando narices; cincuenta millones de franceses pueden estar tan equivocados como uno. Pero, mientras un crudo "filisteo" que toma el *éxito* económico como prueba de mérito artístico, puede ser visto simplemente como un parásito descerebrado

en lo que hace al arte, ¿qué debe uno pensar de los estándares, motivos e intenciones de aquellos que toman el *fracaso* comercial como prueba del mérito artístico? ¿Si las ínfulas del mero éxito comercial son condenables, cuál es el significado de las ínfulas del fracaso? Saquen sus propias conclusiones.

Si se preguntan cuál es el destino final hacia el cual la filosofía y el arte modernos los están dirigiendo, pueden ustedes observar los síntomas de su avance a todo nuestro alrededor. Noten cómo la literatura está volviendo a la forma del arte de las épocas pre-industriales, a la *crónica,* a eso que llevó a la ficción biografías de gente "real", de políticos, jugadores de basket o pandilleros de Chicago, se le está dando preferencia en comparación con imaginativas obras de ficción, en el teatro, en el cine, en la televisión, y la forma literaria favorecida es el *documental*. Observen que en pintura, escultura y música, la moda actual y el modelo a seguir es el arte primitivo de la jungla.

Si se revelan contra la razón, si sucumben a los viejos formalismos de los Médicos Brujos, tales como: "La razón es el enemigo del artista" o "La fría mano de la razón diseca y destruye la alegre espontaneidad de la imaginación creativa del hombre", sugiero que tomen nota del siguiente hecho: rechazando la razón y rindiéndose al desinhibido imperio de sus desbocadas emociones (y caprichos), los apóstoles de la irracionalidad, los existencialistas, los Budistas Zen, los artistas no-objetivos, no han alcanzado un sentido de vida libre, alegre, triunfante, sino una sensación de ruina, nausea y aullante terror cósmico. Luego lean las historias de O. Henry o escuchen la música de las operetas vienesas y recuerden que éstos eran los productos del espíritu del siglo diecinueve, un siglo regido por la "fría, esterilizada" mano de la razón. Y luego pregúntense: ¿cuál psico-epistemología es adecuada para el hombre, cuál es consonante con los hechos de la realidad y con la naturaleza humana?

De la misma forma que las preferencias estéticas del hombre son la suma de sus valores metafísicos y el barómetro de su alma, el arte, es la suma y el barómetro de una cultura. El arte moderno es la más elocuente demostración de quiebra cultural de nuestra era.

(*Noviembre de 1962*)

Capítulo 8

8. EL CONTRABANDO DEL ROMANTICISMO

El arte (incluyendo la literatura) es el barómetro de una cultura. Refleja la suma de los más profundos valores filosóficos de una sociedad: no sus nociones y slogans declarados, sino su verdadera visión del hombre y la existencia. La imagen de toda una sociedad reposando en el diván de un psicólogo, revelando su subconsciente desnudo, es un concepto imposible; sin embargo *eso* es lo que el arte logra: presenta el equivalente de tal sesión, una trascripción que es más elocuente y fácil de diagnosticar que cualquier otro grupo de síntomas.

Esto no quiere decir que toda una sociedad esté atada a las mediocridades de quienes elijan actuar en el campo del arte en algún momento dado; pero sí significa que si mejores hombres no deciden ingresar a ese campo, eso nos dice algo acerca de esa sociedad. Siempre hay excepciones que se revelan contra la tendencia dominante en el arte de su época; pero el hecho de que sean excepciones dice algo acerca del estado de esa época. La tendencia dominante, de hecho, puede no expresar el alma de todo un pueblo; puede ser rechazada, ser ofensiva e ignorada por una amplia mayoría; pero si es la voz dominante de un período dado, eso nos dice algo sobre el estado de las almas de esa gente.

En política, los defensores cegados por el miedo del statu quo actual, colgando de los bamboleos de su mezclada economía, en una creciente marea de estatismo, están ahora adoptando la idea de que no pasa nada malo en el mundo, que éste es un siglo de progreso, que somos moral y mentalmente sanos, que nunca estuvimos tan bien. Si encuentra temas políticos demasiado complejos de diagnosticar, echen una mirada al arte actual: no les quedarán dudas respecto de la salud o enfermedad de nuestra cultura.

La imagen compuesta de un hombre que emerge del arte de nuestro tiempo es la gigantesca figura de un embrión abortado cuyos miembros sugieren una forma vagamente antropoide, que retuerce su extremidad superior en una búsqueda frenética de la luz que no puede penetrar en sus órbitas vacías, que emite sonidos desarticulados semejantes a gruñidos y gemidos, que se arrastra por el lodoso estiércol, con espuma roja goteando de sus mandíbulas, y lucha por echarla sobre su inexistente rostro, que periódicamente se detiene y levantando los muñones de sus brazos, grita, con terror abismal, al Universo todo.

Engendradas por generaciones de filosofía anti-racional, tres emociones dominan el sentido de vida del hombre moderno: miedo, culpa y piedad (más precisamente, piedad para sí mismo). Miedo, como la emoción apropiada para una criatura privada de su medio de supervivencia, su mente; culpa, como la emoción apropiada de una criatura desprovista de valores morales; piedad, como el medio para escapar de estas dos, como la única respuesta que tal criatura podría implorar. Un hombre sensible discriminante, que ha absorbido ese sentido de vida, pero retuvo algún vestigio de autoestima, evitará una profesión tan reveladora como el arte. Pero esto no detiene a los otros.

Miedo, culpa y la búsqueda de piedad, se combinan para establecer la tendencia del arte en la misma dirección, para así expresar, justificar y racionalizar los propios sentimientos del artista. Para justificar un miedo crónico, uno debe mostrar a la existencia como malvada; para escapar de la culpa y despertar piedad, uno debe representar al hombre como impotente e innatamente repugnante. De ahí la competencia entre los artistas modernos para encontrar siempre más bajos niveles de depravación y más altos grados de sensiblería, una competencia para sacar al público de sus cabales y hacerlos llorar. Por eso la frenética búsqueda de miseria, el descenso hasta los compasivos estudios del alcoholis-

mo y perversión sexual hasta la droga, el incesto, la psicosis, el crimen, el canibalismo.

Para ilustrar las implicancias morales de esta tendencia, el hecho de que la piedad por la culpa es la traición al inocente, me remito a una entusiasta revisión que alaba a una película por provocar compasión hacia los secuestradores. "La propia atención y, en efecto, la propia ansiedad está centrada más sobre ellos que sobre el joven secuestrado", declara la crítica. Y: "De hecho, la motivación no está tan claramente definida como para resistir análisis o crítica sobre cuestiones psicológicas. Pero está suficientemente establecida como para dirigir nuestra angustiada simpatía hacia los dos increíbles secuestradores" (*The New York Times, 6 de noviembre de 1964*).

Las cloacas no son tan ricas ni tan profundas, y los dramaturgos actuales parecen estar tocando fondo. En cuanto a la literatura, disparó su dardo. No existe manera de superar lo siguiente, que reproduzco en su totalidad de la edición del 30 de agosto de 1963 de *Time*. El encabezado es "Libros", el subtítulo, "Recomendados", luego: *Gato y ratón* de Günther Grass. El autor de Best Sellers Günther Grass (*El tambor de hojalata*) relata el tormento de un joven cuya prominente nuez de Adán lo hace un paria para sus compañeros de clase. Él se esfuerza por alcanzar sus metas y lo logra, pero para el gato (la conformidad humana) sigue siendo una curiosidad.

No, todo esto no nos es presentado como una broma que aparenta seriedad. Hay un viejo teatro francés que se especializa en este estilo de actuación. Se llama "Grand Guignol". Pero hoy el espíritu del Grand Guignol ha sido elevado hasta un sistema metafísico que exige ser tomado con seriedad. ¿Qué, entonces, *no* debe ser tomado seriamente? Cualquier representación de la virtud humana.

Uno podría pensar que esa tonta preocupación con una visión de la vida con museos de cera y cámaras del horror era lo sufi-

cientemente mala. Pero hay algo aún peor, y moralmente, más malvado: los recientes intentos de confeccionar un estilo de suspenso basado en la parodia.

El problema con la escuela de arte cloaca, es que el miedo, la culpa y la piedad son callejones sin salida autodestructivos: luego de unas pocas "atrevidas revelaciones sobre la depravación humana" la gente ya no se asombra con nada; luego de sentir piedad por unos pocos depravados, deformes o dementes, la gente ya no siente más nada. Y al igual que la economía "no comercial" de los modernos "idealistas" les dice que tomen el control de las instituciones comerciales, así mismo, la estética "no comercial" de los modernos "artistas" los incita a tomar el mando de las formas de arte comerciales (es decir, populares).

Las historias de suspenso son cuentos de detectives, espías o aventuras. Su característica fundamental es el *conflicto*, lo que significa: una puja entre propósitos, lo cual significa: acción intencional en búsqueda de *valores*. Las historias de suspenso son un producto, el derivado popular, de la escuela *Romántica* del arte que ve al hombre, no como un impotente peón del destino, sino como un ser que posee voluntad, cuya vida es dirigida por su propia elección de valores. El Romanticismo es un movimiento orientado hacia los valores y centrado en la moral: su material no son las trivialidades periodísticas, sino lo abstracto, lo esencial, los principios universales de la naturaleza del hombre, y su mandato literario básico es presentar al hombre "como podría y debería ser".

Las historias de suspenso son una versión simplificada, elemental de la literatura Romántica. No les interesa la descripción de valores, sino, considerando ciertos valores fundamentales como seguros, sólo les interesa un único aspecto de la existencia del ser moral: la batalla del bien contra el mal en términos de acción intencional, una abstracción dramatizada según el patrón básico de: elección, objetivo, conflicto, peligro, lucha, victoria.

Las historias de suspenso son la aritmética elemental para las cuales las matemáticas superiores son las grandes novelas de la literatura mundial. Las historias de suspenso se limitan al esqueleto, la estructura de la trama, a la cual la literatura Romántica seria agrega la carne, la sangre, la mente. La trama en las novelas de Víctor Hugo o Dostoievski son tramas puras de historias de suspenso, ni igualadas ni superadas por los escritores de historias de suspenso.

En la cultura actual, el arte Romántico es virtualmente inexistente (excepto por algunas muy raras excepciones): exige una visión del hombre incompatible con la moderna filosofía. Los últimos remanentes del Romanticismo revolotean sólo en el campo del arte popular, como brillantes chispazos en una estancada niebla gris. Las historias de suspenso son el último refugio de las cualidades que han desaparecido de la literatura moderna: vida, color, imaginación; son como un espejo que todavía conserva un lejano reflejo del hombre.

Tengan eso en mente cuando reflexionen acerca del intento de presentar el suspenso en tono de parodia.

El humor no es una virtud incondicional; su carácter moral depende de su objeto. Reír ante lo despreciable es una virtud; reír ante lo correcto es un vicio detestable. Muy a menudo, el humor es usado como pantalla de la cobardía moral.

Existen dos tipos de cobardes en esta relación. Un tipo es el hombre que no se atreve a demostrar su profundo odio hacia la existencia y busca socavar todos los valores al amparo de una carcajada, y se evade con declaraciones ofensivas, maliciosas y si es descubierto escapa a protegerse declarando: "Era una broma".

El otro tipo es el hombre que no se atreve a revelar o sostener sus valores y busca introducirlos bajo la máscara de una risa disimulada, trata de salirse con la suya en base a algún concepto de virtud o belleza y al primer signo de oposición, los abandona y corre declarando: "Era una broma".

En el primer caso el humor sirve como apología del mal; en el segundo como apología del bien. ¿Cuál, moralmente, es la política más despreciable?

Los motivos de ambos casos pueden ser unidos y servidos por un fenómeno como el de las historias de suspenso en tono de parodia.

¿De qué se ríen esas parodias? De los valores, de la lucha del hombre por los valores, de la capacidad del hombre por alcanzar esos valores, del hombre; del hombre héroe.

Independientemente de los motivos conscientes o subconscientes de sus creadores, tales historias, de hecho, llevan un mensaje o intención propios, implícitos en su naturaleza: provocar el interés de la gente por alguna aventura atrevida, mantenerlos en suspenso por lo intrincado de una batalla decisiva, inspirarlos mediante el espectáculo de la eficiencia humana, evocar su admiración ante el coraje, la ingenuidad, la resistencia y la inmutable integridad de los propósitos del héroe, hacerlos vivir su triunfo, y luego escupirles en la cara, al declarar: "No me tomen en serio, era una broma, ¿quiénes somos nosotros, ustedes y yo, para aspirar a algo más que ser absurdos y groseros?".

¿Ante quién se disculpan esas parodias? Ante la escuela del arte cloaca. En la cultura actual, el adorador de basurales no debe disculparse ni lo hace. Pero el adorador de héroes elige arrastrarse, llorando: "¡No fue en serio, muchachos! ¡Era todo en broma! ¡No soy tan corrupto como para creer en la virtud, ni soy tan cobarde como para pelear por valores! ¡No soy tan malvado como para desear un ideal. Soy uno de ustedes!".

El status social de estas parodias revela el profundo abismo que divide a la cultura actual, el abismo entre la gente y sus supuestos líderes intelectuales. La necesidad de la gente de un rayo de luz del Romanticismo es enorme y trágicamente ansiosa. Observen la extraordinaria popularidad de Mickey Spillane y Ian Flemming. Existen cientos de escritores de suspenso que, por

compartir el moderno sentido de vida, escriben sórdidas mezclas que se resumen en una batalla del mal contra el mal o, en el mejor de los casos, el gris contra el negro. Ninguno de ellos tiene los ardientes, devotos, casi adictos seguidores que se ganaron Spillane y Flemming. Esto no quiere decir que las novelas de Spillane y Flemming proyecten un intachablemente racional sentido de vida; ambos están tocados por el cinismo y la desesperación del "universo malévolo" actual; pero en formas notablemente diferentes, ambos ofrecen el elemento fundamental de la ficción Romántica: Mike Hammer y James Bond son *héroes*.

Esta necesidad universal es precisamente lo que los intelectuales de hoy no pueden captar ni llenar. Una "elite" andrajosa, castrada, ahogada, una "elite" de sótano transportada, por omisión a aulas de dibujo vacías y atrincheradas detrás de cortinas polvorientas contra la luz, el aire, la gramática y la realidad. Los intelectuales de hoy se aferran a la estancada ilusión de su educación altruista-colectivista: la visión de un pueblo masa, humilde, desarticulado, cuya "voz" (y maestros) iban a ser ellos.

Noten su ansiosa, en parte patrocinante, en parte obsequiosa búsqueda del arte "folk", de lo primitivo, lo anónimo, lo subdesarrollado, lo no intelectual, o sus películas "lujuriosas", "groseras", que presentan al hombre como un sub-animal obsceno. Políticamente, la realidad de gente individualista los destruiría: el señuelo colectivista se terminaría. Moralmente, la existencia, posibilidad o imagen de un héroe sería intolerable para su avasallante sentimiento de culpa; les borraría el slogan que les permite continuar revolcándose en el estiércol: "¡No pueden evitarlo!". Un pueblo busca-héroes es lo que no pueden admitir en su visión del Universo.

Una muestra de ese abismo cultural, una pequeña muestra de la vasta tragedia moderna, puede verse en un interesante breve artículo publicado en *TV Guide* (9 de mayo de 1964), bajo el título "La violencia puede ser divertida" y con el elocuente subtítulo:

"en Gran Bretaña todo el mundo se ríe de ' *Los vengadores*', excepto la audiencia".

Los vengadores es una serie de televisión británica sensacionalmente exitosa que plantea las aventuras del agente secreto John Steed y su atractiva asistente Catherine Gale, "rodeados de algunas tramas deliciosamente ingeniosas..." declara el artículo. " *Los vengadores* es la cita obligada de una gran audiencia. Steed y la Señorita Gale están en boca de todos".

Pero recientemente "la oculta tristeza del productor John Bryce quedó al descubierto: *Los vengadores* fue concebida como una sátira de suspenso sobre contraespionaje, pero el público británico aún insiste en tomarla en serio".

Es interesante la manera en la cual la revelación fue efectuada. "El hecho de que *Los vengadores* sea una sátira fue probablemente el secreto mejor guardado de la televisión británica durante casi un año. Pudo haber permanecido así, pero la serie surgió para la discusión en otro programa llamado *Los críticos*...". Uno de estos críticos, para el asombro de los otros, declaró que "seguramente todos se dieron cuenta de que actuaban para hacer reír". Nadie lo había notado, pero el productor de *Los vengadores* confirmó esa visión y pensativamente culpó al público por su error al entender sus intenciones: su error por reírse de su producto.

Tengan en cuenta que las historias Románticas de suspenso son una tarea sumamente difícil, requieren tal grado de habilidad, ingenuidad, inventiva, imaginación y lógica, tal enorme cantidad de talento de parte del productor, del director, del guionista, del elenco, o de todos ellos, que es virtualmente imposible confundir a un país entero durante todo un año. Los valores de alguien estaban siendo vergonzosamente explotados y traicionados, además de los del público.

Es obvio que el apuro de los intelectuales modernos por subirse al carro de las parodias de suspenso fue precipitado por la es-

pectacular figura y el éxito de James Bond. Pero, a tono con la filosofía moderna, quieren subirse al carro y escupirlo, además.

Si creen que los productores de entretenimientos de medios masivos están motivados principalmente por la codicia comercial, medítenlo y noten que los productores de las películas de James Bond parecen estar resueltos a socavar su propio éxito.

Contrariamente a las afirmaciones de alguien que fueron enérgicamente esparcidas, no había nada de parodia en la primera película de James Bond, *El satánico Dr. No*. Fue un brillante ejemplo de arte Romántico en pantalla, en su producción, dirección, guión, fotografía y, más particularmente en la actuación de Sean Connery. Su primera presentación en la pantalla fue una joya de técnica dramática, elegancia, ingenio e insinuación: cuando en respuesta a una pregunta acerca de su nombre, vimos su primer primer-plano y él respondió serenamente: "Bond, James Bond", la audiencia de la noche que yo la vi, irrumpió en aplausos.

No hubo muchos aplausos la noche en que vi su segunda película, *De Rusia con amor*. Aquí, Bond fue presentado dando besitos en la cara de una joven de aspecto insulso en traje de baño. La historia era turbia y por momentos incomprensible. El clímax de suspenso dramático hábilmente logrado de Flemming fue reemplazado por un contenido convencional, tal como las tradicionales persecuciones, que no implican más que puro riesgo físico.

Aún estoy por ver la tercera película, *Goldfinger*, pero con gran recelo. El recelo se basa en un artículo de Richard Maibaum, quien adaptara las tres novelas a la pantalla (*The New York Times*, 13 de diciembre de 1964).

" La actitud comediante de Flemming hacia su material (intriga, destreza, violencia, amor, muerte) halla una inmediata respuesta masiva en un mundo donde las audiencias disfrutan del humor sórdido" escribe el Sr. Maibaum. "Incidentalmente, es el aspecto de Flemming lo que las películas más han desarrollado".

Es suficiente para la comprensión del atractivo del suspenso Romántico, o de Flemming.

Discutiendo su propio trabajo, el Sr. Maibaum advierte: "¿Escuchó a alguien preguntando por lo bajo acerca del pudor del guionista? Si fuera pudoroso no estaría escribiendo guiones para Bond para empezar. Además es pura diversión, o así dice él".

Saquen sus propias conclusiones acerca de la naturaleza de los principios éticos involucrados. Observen también, que el guionista de la película acerca de "los dos increíbles [pero simpáticos] secuestradores" no se sintió exhortado al pudor.

" La actual personificación de James Bond..." continúa el Sr. Maibaum, "fue también un alejamiento de las novelas ... Ese concepto retuvo al súper-espía, súper-peleador, súper-hedonista, súper-amante básico de las novelas de Flemming, pero agregó otra gran dimensión: el humor. El humor verbalizado en comentarios sarcásticos en momentos críticos. En los libros, Bond carecía particularmente de esto". Lo cual *no* es verdad, como cualquier lector de los libros puede comprobar.

Y finalmente: "Un joven y brillante productor se dirigió a mí con brillo en los ojos. 'Estoy haciendo una parodia de las películas de James Bond'. ¿Cómo? me pregunté a mí mismo, ¿puede hacer uno una parodia de una parodia? Porque eso es precisamente en el análisis final, lo que hemos hecho con los libros de Flemming. Parodiarlos. No estoy seguro de que el mismo Ian alguna vez se dio cuenta de eso en verdad".

Esto se dice sobre el trabajo de un hombre cuyo talento, logro y fama le dio a un grupo de personas desconocidas su oportunidad de alcanzar la fama y montones de dinero.

Observen que en la cuestión del humor versus el suspenso, los intelectuales modernos están usando el término humor como un *anti-concepto*, es decir, como un "paquete" de dos significados, con el significado apropiado sirviendo para cubrir y tener escondido al inapropiado en la mente de la gente. El propósito es arra-

sar con la distinción entre "humor" y burla", en particular *la burla de sí mismo* y así llevar al hombre a desprenderse de sus propios valores y autoestima por miedo a ser acusado de no tener "sentido del humor".

Recuerden que el humor no es una virtud incondicional y depende de su objeto. Uno puede reírse *con* su héroe, pero nunca *de* él, de la misma forma que una sátira puede reírse *de* algún objeto, pero nunca *de sí.* Una composición que se ríe de sí misma es un fraude hacia la audiencia.

En las novelas de Flemming, James Bond constantemente hace comentarios ingeniosos y cómicos, que son parte de su encanto. Pero, aparentemente esto no es a lo que el Sr. Maibaum se refería con la palabra "humor". Lo que quiso decir, aparentemente, fue *humor a expensas de Bond,* la clase de humor con la intención de socavar la persona de Bond, de hacerlo ridículo, lo que significa: destruirlo.

Tal es la contradicción básica y la terrible inmoralidad parásita, de cualquier intento de crear "parodias" de suspenso. Requiere que uno use todos los valores de una historia de suspenso para mantener el interés de la audiencia, y, no obstante, poner estos valores en contra de sí mismos de modo de dañar los mismos elementos que uno usa y con los que cuenta. Significa beneficiarse de aquello de lo que uno se está burlando, lucrar con el ansia de la audiencia del Romanticismo mientras se trata de destruirlo. Éste no es el método de una sátira legítima: una sátira no comparte los valores de lo que denuncia; denuncia por medio y en el contexto de un grupo de valores *opuestos*.

El error al comprender la naturaleza y el atractivo del Romanticismo es una elocuente medida de la desintegración epistemológica de los intelectuales modernos. Sólo una mentalidad espantosamente limitada a lo concreto, anti-conceptual, podría perder su facultad de abstracción hasta el extremo de ser incapaz de captar un significado abstracto que un obrero no especializado

puede entender y un presidente de los Estados Unidos puede disfrutar. Sólo una impedida mente moderna continuaría protestando por que los hechos que se plantean en una historia de suspenso son increíbles o improbables, de que no existen héroes, de que "la vida no es así", todo lo cual es irrelevante.

Nadie se toma las historias de suspenso seriamente, ni se ocupa de sus eventos específicos, ni guarda el deseo frustrado de convertirse en agente secreto o investigador privado. Se toman estas historias en forma simbólica; dramatizan una de las abstracciones más amplias y cruciales del hombre: la abstracción del *conflicto moral.*

Lo que la gente busca en las historias de suspenso es el espectáculo de la *eficacia del hombre*: de su habilidad para luchar por sus valores y alcanzarlos. Lo que ven es un patrón condensado y simplificado, reducido a su esencia: un hombre luchando por su logro vital, superar un obstáculo tras otro, enfrentando terribles peligros y riesgos, perseverando a través de una lucha extrema, y ganando. Lejos de sugerir una visión de la vida fácil o "irreal", la historia de suspenso plantea la necesidad de una lucha difícil; si el héroe es de "enormes proporciones" también lo son los villanos y los peligros.

Una abstracción tiene que ser de "enormes proporciones" para abarcar cualquier concreto de incumbencia para el individuo, cada uno de acuerdo con su escala de valores, objetivos y ambición. La escala varía: las relaciones psicológicas involucradas son las mismas. Los obstáculos a los que se enfrenta el hombre promedio son, para él, tan formidables como los adversarios de Bond; pero lo que la imagen de Bond le dice es: "Se puede lograr".

Lo que los hombres encuentran en el espectáculo del triunfo final del bien es la inspiración para luchar por sus propios valores en los conflictos morales de su propia vida.

Si los que proclaman la impotencia humana, los buscadores de la seguridad automática, protestan porque "la vida no es así, los

finales felices no están asegurados para el hombre", la respuesta es: una historia de suspenso es más realista que tales visiones de la existencia, les muestra a los hombres la *única* ruta que puede hacer a cualquier clase de final feliz *posible*.

Aquí llegamos a una interesante paradoja. Es sólo la superficialidad de los Naturalistas lo que clasifica al Romanticismo como "un escape"; esto es cierto sólo en el sentido más superficial de contemplar una visión glamorosa como alivio de la pesada carga de los problemas de la "vida real". Pero en el más profundo sentido metafísico-moral-psicológico, el Naturalismo representa un escape, un escape de la elección, de los valores, de la responsabilidad moral, y es el *Romanticismo* el que entrena y equipa al hombre para las batallas que debe enfrentar en la realidad.

En la privacidad de su propia alma, nadie se identifica a sí mismo con el vecino de al lado, a menos que se haya rendido. Pero la abstracción generalizada de un héroe le permite al hombre identificarse a sí mismo con James Bond, cada uno aportando sus propios concretos que son iluminados y sustentados por esa abstracción. No es un proceso consciente, sino una integración emocional, y puede que mucha gente no sepa que *ésa* es la razón del goce que encuentran en las historias de suspenso. *No* es un líder o un protector lo que buscan en un héroe, dado que sus hazañas son mayormente individualistas y no compartibles. Lo que ellos buscan es profundamente personal: autoconfianza y autoafirmación. Inspirado por James Bond, un hombre puede encontrar el coraje para rebelarse contra las imposiciones de sus parientes, para pedir un merecido aumento, para cambiar de empleo, para declararse a la mujer que ama, para embarcarse en la carrera que desea o para desafiar al mundo entero en nombre de su nueva invención.

Esto es lo que el arte Naturalista nunca podrá darle.

Por ejemplo, piensen en una de las mejores obras del Naturalismo moderno: *Marty*, de Paddy Chayefsky. Es un retrato extre-

madamente sensible, perceptivo y enternecedor de la lucha de un hombre humilde por la propia afirmación. Uno puede sentir compasión por Marty, y una triste clase de placer por su éxito final. Pero es altamente improbable que cualquiera, incluyendo los miles de martys de la vida real, fueran inspirados por su ejemplo. Nadie podría sentir: "Quiero ser como Marty". Todos, (excepto el más corrupto) pueden sentir: "Quiero ser como James Bond".

Tal es el significado de esa forma de arte popular a la cual los "amigos del pueblo" de hoy en día, están atacando con odio histérico.

Los hombres más culpables involucrados, tanto entre el público como entre los profesionales, son los cobardes morales que no comparten ese odio, pero buscan mitigarlo, quienes están deseosos de ver sus propios valores Románticos como un vicio secreto, para mantenerlos bajo tierra, deslizándolos furtivamente hacia clientes en el mercado negro, y pagar a las autoridades del *Establishment* intelectual con la moneda requerida: burlarse de sí mismos.

El juego continuará y los que se suben al carro de la moda destruirán a James Bond, como destruyeron a Mike Hammer, como destruyeron a Elliot Ness, luego buscarán a otra víctima para "parodiar", hasta que algún futuro cabeza de turco se vuelva y declare que maldito sea si permitiera que el Romanticismo fuera tratado como mercadería de contrabando.

El público, también, tendrá que jugar su papel: deberá dejar de conformarse con esteticistas de parador, y exigir la derogación de la enmienda Joyce-Kafka, la cual prohíbe la venta y el consumo de agua potable a menos que se la altere con humor, mientras cualquier licor adulterado es vendido y bebido en cada mostrador de librería.

(*Enero de 1965*)

Capítulo 9

9. ARTE Y TRAICIÓN MORAL

Cuando vi al señor X por primera vez, pensé que tenía el rostro más trágico que hubiera visto: no era la cicatriz dejada por alguna tragedia específica, ni la mirada de una gran pena, sino una apariencia de desolada desesperanza, cansancio y resignación producto de la pena crónica de muchos procesos de vida. Tenía veintiséis años de edad.

Tenía una mente brillante, un sobresaliente nivel universitario en el campo de la ingeniería, un prometedor comienzo en su carrera, y ninguna energía para ir hacia adelante. Estaba paralizado por un estado de indecisión tan extremo que cualquier tipo de opción lo llenaba de ansiedad, incluso la decisión de mudarse a un departamento mejor. Estaba estancado en un empleo que no le significaba desafío alguno y el cual se había transformado en una burda y desalentadora rutina. Estaba tan solo que había perdido la capacidad de notarlo, no tenía el concepto de la amistad y sus pocos intentos en las relaciones románticas habían terminado en forma desastrosa, no podía explicar por qué.

En el momento en que lo conocí, se hallaba bajo psicoterapia, esforzándose desesperadamente por descubrir las causas de su situación. Parecía no haber causa existencial para ello. Su niñez no había sido feliz, pero no peor, y, en cierto sentido mejor que la niñez promedio. No había eventos traumáticos en su pasado, ningún trauma mayor, desilusiones o frustraciones. Sin embargo, su congelada impersonalidad planteaba un hombre que ni quería ni deseaba ya nada más. Era como un montón gris de cenizas que nunca había estado encendido.

Hablando de su niñez, una vez le pregunté de qué había estado enamorado (*de qué, no de quién*). "De nada", contestó, luego mencionó inseguramente algo que había sido su juguete preferido. En otra oportunidad, mencioné un hecho político de ese mo-

mento de impactante irracionalidad e injusticia que él aceptó con indiferencia que era malvado. Le pregunté si le indignaba. "Usted no entiende", respondió con calma, "nunca sentí indignación por nada".

Había dado cabida a algunas visiones filosóficas erróneas (bajo la influencia de un curso de filosofía contemporánea en el colegio), pero sus objetivos intelectuales y sus motivos parecían ser una confusa batalla por ir en la dirección correcta, y yo no podía descubrir ningún pecado ideológico mayor, ningún crimen que se correspondiera con el castigo que estaba sufriendo.

Luego, un día, casi como una observación casual durante una conversación sobre el rol de los ideales humanos en el arte, me contó la siguiente historia. Algunos años antes había visto cierta película semi-Romántica y había sentido una emoción que era incapaz de describir, en especial en respuesta al personaje de un industrial que era motivado por una apasionada, intransigente, dedicada visión de su trabajo. El señor X estaba hablando incoherentemente, pero transmitiendo claramente que lo que había experimentado era algo más que la admiración por un simple personaje: era la sensación de haber visto una clase distinta de universo, y su emoción había sido exaltación. "Era lo que quería que fuera la vida", dijo. Sus ojos brillaban, su voz era ansiosa, su rostro estaba vivo y joven, él *era* un hombre enamorado durante la extensión de ese momento. Luego, el gris desánimo regresó y él concluyó en un apagado tono de voz, con un dejo de torturada avidez: "Cuando salí del cine, me sentí culpable por haber sentido esto". "¿Culpable? ¿Por qué?", le pregunté. Él contestó: "Porque pensé que lo que me hizo reaccionar de esa forma hacia el industrial, es la parte de mí que está mal… Es el elemento impráctico en mí … La vida no es así …".

Lo que *yo* sentí fue un frío estremecimiento. Cualquiera fuera la raíz de sus problemas, *ésta* era la clave; era el síntoma, no de amoralidad, sino de profunda traición moral. ¿A qué y a quién

puede un hombre estar deseoso de disculparse por lo mejor de sí mismo? ¿Y qué puede esperar de la vida luego de ello?

(Al final, lo que salvó al señor X fue su compromiso con la razón; entendía la razón como un absoluto, aun si no conocía su completo significado y aplicación; un absoluto que sobrevivió a través de los más duros períodos que tuvo que soportar en su batalla para recuperar su salud psicológica, para advertir y liberar el alma que se había pasado la vida negando. Debido a su determinada perseverancia, ganó su batalla. Hoy, luego de renunciar a su trabajo y asumir muchos riesgos calculados, es un éxito en todo, en una carrera que ama, y en camino a un siempre creciente nivel de logros. Aún batalla con algunos remanentes de sus errores pasados. Pero, como medida de su recuperación y de la distancia que ha recorrido, sugeriría que relean mi párrafo al inicio, antes de que les cuente que vi una fotografía reciente de él en que aparece sonriendo, y de todos los personajes de *La rebelión de Atlas*, aquel al que mejor le queda esa clase de sonrisa es a Francisco d'Anconia).

Existen incontables casos similares a éste; éste es el más dramáticamente obvio de mi experiencia e involucra a un hombre de estatura inusual. Pero la misma tragedia se repite a nuestro alrededor, de muchas ocultas y retorcidas maneras, como una cámara de torturas secreta en el alma de los hombres, de la cual un grito irreconocible nos llega ocasionalmente y luego es silenciado otra vez. La persona, en tales casos, es a la vez "el hombre-víctima" y "el hombre-asesino". Y ciertos principios se aplican a todos ellos.

El hombre es un ser con el alma hecha por él mismo, lo que significa que su carácter es formado por sus premisas básicas, particularmente por sus premisas de valor básicas. En los años cruciales, los años de formación de su vida, en la niñez y la adolescencia, el arte Romántico es su mayor (y, hoy, su única) fuente

de un sentido *moral* de la vida (en los años posteriores de su vida el arte Romántico es a menudo su única experiencia de ello).

Por favor note que el arte no es su única fuente de moralidad, sino de un sentido moral de la vida. Esto requiere cuidadosa diferenciación.

Un " *sentido de vida"* es un equivalente preconceptual de la metafísica, una apreciación emocional, integrada subconscientemente, del hombre y de la existencia. La *moral* es un código abstracto y conceptual de valores y principios.

El proceso de desarrollo de un niño consiste en adquirir conocimientos, lo cual requiere el desarrollo de su capacidad para captar y manejar un siempre creciente rango de abstracciones. Esto involucra el crecimiento de dos cadenas de abstracciones diferentes pero relacionadas entre sí, dos estructuras jerárquicas de conceptos, que deberían estar integradas pero rara vez lo están: *la cognitiva y la normativa*. La primera trata del conocimiento de los hechos de la realidad, la segunda, de la evaluación de estos hechos. La primera forma la fundación epistemológica de la ciencia, la segunda, la fundación epistemológica de la moral y del arte.

En la cultura actual, en el desarrollo de las abstracciones *cognitivas,* el niño es asistido en un grado mínimo, incluso ineptamente, de mala gana, con muchos obstáculos que lo impiden y mutilan (como las doctrinas anti-racionales e influencias, las cuales hoy no dejan de empeorar). Pero el desarrollo de las abstracciones *normativas* del niño no son simplemente dejadas de lado, sino que son sofocadas y destruidas. El niño cuya capacidad de valoración sobrevive a la barbarie moral de su educación debe encontrar su propio camino para preservar y desarrollar su sentido del valor.

Aparte de sus muchos otros males, la moral convencional no se ocupa de la formación del carácter del niño. No le enseña o muestra *qué clase de hombre debe ser y por qué*; sólo se ocupa de

imponerle una serie de reglas concretas, arbitrarias, contradictorias y, muy frecuentemente, incomprensibles, que son mayormente prohibiciones y deberes. Un niño cuya única noción de moral (es decir, *de valores*) es asistido para cuestiones tales como: "¡Lávate las orejas!", "No seas grosero con la Tía Rosalía!", "¡Haz los deberes!", "¡Ayuda a Papá a cortar el césped! (o a Mamá a lavar los platos), se enfrenta a la alternativa de una resignación pasivamente amoral, que lo conduce hacia un futuro de cinismo desesperanzado, o a una ciega rebeldía. Noten que cuanto más inteligente e independiente es un niño, tanto se muestra opuesto en cuanto a tales mandatos. Pero, en cualquier caso, el niño crece con nada más que resentimiento y miedo o desprecio hacia el concepto de moral el cual, para él es solamente "un espantapájaros fantasma hecho de deberes, de aburrimiento, de castigo, de dolor... un espantapájaros parado en un campo estéril, agitando un palo para ahuyentar (sus) placeres..." (*La rebelión de Atlas*).

Esta clase de educación es la mejor, no la peor, a la que un niño promedio puede estar sometido en la cultura actual. Si los padres intentan inculcarle un ideal moral del tipo contenido en admoniciones tales como: "¡No seas egoísta, regálale tus mejores juguetes a los hijos del vecino!", o si los padres se ponen "progresistas" y le enseñan al niño a dejarse guiar por sus caprichos, el daño al carácter moral del niño puede ser irreparable.

¿Dónde, entonces, puede un niño aprender el concepto de valores morales y de carácter moral en cuya imagen formará su propia alma? ¿Dónde puede encontrar la evidencia, el material a partir del cual desarrollar una cadena de *abstracciones normativas*? No es probable que encuentre una pista en la caótica, turbadora, contradictoria evidencia ofrecida por los adultos en su experiencia cotidiana. Puede que le gusten algunos adultos y le disgusten otros (y, a menudo, que le disgusten todos), pero abstraer, identificar y juzgar sus características *morales* es una tarea que está más allá de su capacidad. Y tales principios morales como

los que le podrían enseñar a recitar son, para él, abstracciones volátiles sin conexión con la realidad.

La mayor fuente y demostración de valores morales al alcance de un niño es el arte Romántico (en particular la literatura Romántica). Lo que el arte Romántico le ofrece *no* son reglas morales, no es un mensaje didáctico explícito, sino la imagen de una *persona* moral, o sea, la *abstracción concreta* de un ideal moral. Se le ofrece una respuesta concreta, directamente perceptible a la muy abstracta pregunta, eso que un niño percibe, pero que no puede aún conceptualizar: ¿Qué clase de persona es moral y qué clase de vida llevar? No son principios abstractos lo que un niño aprende del arte Romántico, sino la precondición y el incentivo para su posterior entendimiento de tales principios: la experiencia emocional de la admiración hacia el más alto potencial del hombre, la experiencia de *admirar* a un héroe, una visión de la vida motivada y dominada por los valores, una vida en la que las elecciones del hombre son practicables, efectivas y crucialmente importantes, eso es, un sentido *moral* de la vida.

Mientras su entorno hogareño le enseñó a asociar la moral con el *dolor*, el arte Romántico le enseña a asociarla con el *placer,* un placer inspirador el cual es su propio y profundamente personal descubrimiento.

A la transformación de este sentido de vida en términos conceptuales adultos seguiría, de no ser impedido, al crecimiento del conocimiento del niño, y los dos elementos básicos de su alma, el cognitivo y el normativo, se desarrollarían juntos en serena y armoniosa integración. El ideal que a los siete años era personificado por un vaquero, puede transformarse en detective a los doce y en filósofo a los veinte, a medida que el interés del niño progresa desde las historietas hasta las novelas de misterio hasta el iluminado gran universo de la literatura, el arte y la música Románticas.

Pero cualquiera sea su edad, la moral es una ciencia *normativa,* es decir, una ciencia que proyecta un objetivo-valor que puede ser alcanzado por medio de una serie de pasos, de elecciones, y no puede ser practicado sin una clara visión del objetivo, sin una imagen concreta del ideal a ser alcanzado. Si el hombre va a obtener y conservar una estatura moral, necesita una imagen del ideal, desde el primer día racional de su vida hasta el último.

En la transformación de ese ideal en términos filosóficos conscientes y en su verdadera práctica, un niño necesita asistencia intelectual o, al menos, una oportunidad de hallar su propio camino. En la cultura actual no se le da ninguna de las dos cosas. El maltrato que su precario, no desarrollado y apenas vislumbrado sentido de vida moral recibe de sus padres, maestros, "autoridades" adultas o de los "matoncitos" de segunda de su propia generación es tan intenso y tan malvado que sólo el más duro héroe puede soportarlo, tan malvado que de los muchos pecados de los adultos para con los niños, *éste* es aquel por el cual merecerían arder en el infierno, si tal lugar existiera.

Toda forma de castigo, desde la absoluta prohibición, al enojo, a la condena, a la crasa indiferencia, a la burla, es lanzada contra un niño ante sus primeros signos de Romanticismo (lo cual significa: ante los primeros signos de su naciente sentido de valores morales). "¡La vida no es así!" y "¡Pon los pies en la tierra!" son las frases tipo que mejor ejemplifican los motivos de los atacantes, al igual que su visión de la vida y de esta tierra que buscan inculcar.

El niño que lo soporta y maldice a los atacantes, no a sí mismo y a sus valores es una rara excepción. El niño que simplemente *suprime* sus valores, evita la comunicación y se retira dentro de un solitario mundo privado, es casi igual de extraño. En la mayoría de los casos, el niño *reprime* sus valores y se rinde. Renuncia a todo el dominio de la valoración, de la elección de valores y juicios sin saber que lo que rinde es su *moral*. El rendido es extorsionado por un largo, casi imperceptible proceso, una presión cons-

tante, omnipresente, que el niño absorbe y acepta gradualmente. Su espíritu no es quebrado de un repentino golpe: es desangrado hasta la muerte en base a miles de pequeños rasguños.

La parte más devastadora de este proceso es el hecho de que el sentido moral del niño es destruido, no sólo por medio de tales flaquezas o faltas que pueda haber desarrollado, sino por medio de sus apenas emergentes virtudes. Un niño inteligente es consciente de que no sabe cómo es la vida adulta, de que tiene un enorme aprendizaje por delante y que está ansioso por aprenderlo. Un niño ambicioso está incoherentemente determinado a hacer algo *importante* de sí mismo y de su vida. Así, cuando escucha amenazas tales como: "¡Espera a que crezcas!" y "¡Nunca llegarás a ningún lado con esas nociones infantiles!"; son sus virtudes las que le son puestas en su contra: su inteligencia, su ambición y cualquier respeto que pudiera sentir hacia el conocimiento y juicio de sus mayores.

Así se fundan en su consciencia las bases de una letal dicotomía: lo *práctico* versus lo *moral*, con la implicación tácita, preconceptual de que la practicidad exige la traición a los valores propios, la renuncia a los ideales.

Su racionalidad se vuelca en su contra mediante una dicotomía similar: *razón* versus *emoción*. Su sentido Romántico de la vida es sólo un *sentido*, una emoción incoherente que no puede comunicar, ni explicar ni defender. Es una emoción intensa, pero frágil. Dolorosamente vulnerable a cualquier alegato sarcástico, dado que es incapaz de identificar su verdadero significado.

Es fácil convencer a un niño y particularmente a un adolescente de que su deseo de emular a Buck Rogers es ridículo: él sabe que no es exactamente a Buck Rogers a quien tiene en mente y, sin embargo, simultáneamente, *es,* se siente atrapado en una contradicción interna, y esto confirma su desoladamente embarazosa sensación de estar siendo ridículo.

Así los adultos, cuya principal obligación moral hacia un niño, en esta etapa de su desarrollo, es ayudarlo a entender que lo que él ama es una abstracción, para ayudarlo a pasar hacia el dominio de lo *conceptual*, logran exactamente lo opuesto. Mutilan su capacidad conceptual, mutilan sus abstracciones normativas, sofocan su *ambición moral*, o sea, su deseo de virtud, es decir su autoestima. Reprimen su desarrollo de valores en un nivel primitivamente literal, limitado a lo concreto: lo convencen de que ser como Buck Rogers significa lucir un casco espacial y destruir ejércitos de marcianos con una pistola desintegradora, y que mejor que abandone semejantes ideas si espera tener una vida respetable. Y lo rematan con semejante joya de la argumentación como: "¡Buck Rogers, Ja-ja!, jamás se enferma. ¿Conoces a alguna persona real que nunca se enferme? Porque *tú* te enfermaste la semana pasada. ¡Así que no andes imaginando que eres mejor que nosotros!".

Su motivo es obvio. Si verdaderamente vieran el Romanticismo como "una fantasía impráctica" sólo les provocaría una leve gracia, *no* el apasionado rechazo y la incontrolable furia que sienten y exhiben.

Mientras el niño es conducido hacia el miedo, la desconfianza y a reprimir sus propias emociones, no puede evitar notar la violencia histérica de las desbocadas emociones de los adultos hacia él en estas y otras cuestiones. Concluye, subconscientemente, que *todas* las emociones son peligrosas, que son el elemento irracional, impredeciblemente destructivo en la gente, que pueden descender sobre él en cualquier momento de alguna manera aterradora y por algún propósito incomprensible. Éste es el anteúltimo ladrillo en la pared de la represión que erige para enterrar sus propias emociones. El último es su desesperado orgullo mal dirigido hacia una decisión tal como: "¡Nunca dejaré que me lastimen otra vez!". La manera de no ser lastimado, decide, es nunca sentir nada.

Pero una represión emocional nunca puede completarse; cuando todas las otras emociones están suprimidas, una sola toma el control: el miedo.

El elemento del miedo estuvo envuelto en el proceso de destrucción moral del niño desde el comienzo. Sus sometidas virtudes no fueron la única causa; sus fallas estuvieron activas igualmente: miedo hacia los otros, en particular a los adultos, miedo a la independencia, a la responsabilidad, a la soledad, así también como duda de sí mismo y el deseo de ser aceptado, de "pertenecer". Pero es la implicación de sus virtudes lo que hace que su situación sea tan trágica y, más tarde, tan difícil de corregir.

A medida que crece, su amoralidad es reforzada y reafirmada. Su inteligencia evita que acepte cualquiera de las escuelas contemporáneas de moral: la mística, la social o la subjetiva. Una mente joven ávida, en busca de la guía de la razón, no puede tomar lo sobrenatural en serio y es impermeable al misticismo. No le toma mucho percibir las contradicciones y la repugnante y autohumillante hipocresía de la escuela social de la moralidad. Pero la peor influencia de todas, para él, es la escuela subjetiva.

Él es muy inteligente y muy honorable (a su propia retorcida y torturada manera) como para no saber que lo *subjetivo* significa lo arbitrario, lo irracional, lo ciegamente emocional. *Éstos* son los elementos que él ha llegado a asociar con las actitudes de la gente en cuestiones morales, y a temer. Cuando la filosofía formal le dice que la moralidad, por su misma naturaleza, está cerrada a la razón y que no puede ser más que una cuestión de elección subjetiva, éste es el beso o sello de la muerte de su desarrollo moral. A su convicción consciente ahora une su sensación subconsciente que la elección de valores proviene del elemento insensato que hay en la gente y que son un peligroso, ininteligible e impredecible enemigo. Su decisión consciente es: no involucrarse en cuestiones morales; su significado subconsciente es: *no valorar nada*

(o peor: no valorar nada *demasiado*, no aferrarse a ningún valor irremplazable, esencial).

Desde aquí a la política de un cobarde moral en un sentido existencial y a una agobiante sensación de culpa en el plano psicológico, no hay un paso muy largo para un hombre inteligente. El resultado es un hombre tal como el que describí.

Sea dicho a su favor que fue incapaz de "ajustarse" a sus contradicciones internas, y que fue precisamente su temprano éxito profesional lo que lo quebró psicológicamente: expuso su vacío de valores, su falta de propósito personal y así se evidenciará la futilidad de su trabajo por su propia renuncia.

Sabía (aunque no conscientemente) que estaba logrando lo opuesto de sus objetivos y motivos originales y pre-conceptuales. En vez de llevar una vida racional (o sea, guiada y motivada por la razón) gradualmente se estaba convirtiendo en un irritable, subjetivista adorador de caprichos, que actúa en función del momento, en especial para con sus relaciones personales, por la falta de algún valor firmemente definido. En lugar de alcanzar la independencia de la irracionalidad de los demás, estaba siendo forzado por la misma omisión, tanto hacia una verdadera actitud de dependencia como hacia un código de conducta similar, en una ciega dependencia de y consentimiento con, los sistemas de valores de otros, hacia un estado de abyecta conformidad. En lugar de placer, el atisbo de cualquier valor más alto o experiencia más noble le trajo pena, culpa, terror, y lo instigó, no a aferrarse y luchar por él, sino a escapar, a evadir, a traicionarlo (o a *disculparse* por él) a bien de aplacar las normas de los hombres convencionales a quienes él despreciaba. En lugar de "el hombre-víctima", como tanto había sido se estaba convirtiendo en "el hombre-asesino".

La más clara evidencia de ello vino por su actitud hacia el arte Romántico. La traición de un hombre para con sus valores artísticos no es la principal causa de su neurosis (es una causa contri-

butiva), pero se transforma en uno de sus síntomas más reveladores.

Esto último es de particular importancia para el hombre que busca resolver sus problemas psicológicos. El caos de sus relaciones personales y valores puede, al principio, resultar demasiado complejo para que lo desenrede. Pero el arte Romántico le ofrece una clara, luminosa e impersonal abstracción y así un claro, objetivo, examen de su estado interior, una pista a disposición de su mente consciente.

Si se ve a sí mismo con temor, evadiendo y negando la más elevada experiencia posible al hombre, un estado de despejada exaltación, puede advertir que está en profundos problemas y que sus únicas alternativas son: verificar sus premisas de valor desde cero, desde el principio, desde la reprimida, olvidada, traicionada imagen de su Buck Rogers personal, y penosamente reconstruir su rota cadena de abstracciones normativas o transformarse por completo en la clase de monstruo que es en aquellos momentos cuando, con una sonrisa falsa y servil, le dice a un obeso Babbit que la exaltación carece de "practicidad".

Del mismo modo en que el arte Romántico es el primer atisbo de un sentido de vida moral, también es su último asidero, la conexión vital.

El arte Romántico es el combustible y la chispa del alma de un hombre; su tarea es encender su alma en llamas y nunca dejarla apagar. La tarea de suministrarle a ese fuego un motor y una dirección corresponde a la filosofía.

(*Marzo de 1965*)

Capítulo 10

10. INTRODUCCIÓN A *NOVENTA Y TRES*

¿Se han preguntado alguna vez qué sintieron esos primeros hombres del Renacimiento, cuando emergiendo de la larga pesadilla de la Edad Media, habiendo visto nada más que las deformadas monstruosidades y gárgolas del arte medieval como únicos reflejos del alma humana, echaron una mirada nueva al mundo, libres, sin obstrucciones y redescubrieron las estatuas de los dioses griegos, olvidadas bajo pilas de escombros? Si lo han hecho, esa experiencia emocional irrepetible es vuestra cuando redescubren las novelas de Víctor Hugo.

La distancia entre su mundo y el nuestro es asombrosamente corta, él murió en 1885, pero la distancia entre su *universo* y el nuestro debe ser medida en años luz estéticos. Él es virtualmente desconocido para el público norteamericano excepto por algunos resabios vandalizados en la pantalla grande. Sus trabajos rara vez son discutidos en los cursos de literatura de nuestras universidades, mientras que las gárgolas nos miran de soslayo otra vez, no desde las agujas de las catedrales, sino desde las páginas de novelas imprecisas, vagas, sin gramática, acerca de drogadictos, vagabundos, asesinos, dipsómanos, psicóticos. Él es tan invisible a los neo-bárbaros de nuestra época como lo fue el arte de Roma para sus ancestros espirituales, y por las mismas razones. Sin embargo Víctor Hugo es el más grande novelista de la literatura mundial…

La literatura Romántica no vino al mundo hasta el siglo diecinueve, cuando la vida del hombre era más libre políticamente que en cualquier otro período de la historia, y cuando la cultura occidental aún reflejaba una predominante influencia Aristotélica, la convicción de que la mente del hombre es capaz de negociar con la realidad. Los Románticos estaban lejos de lo Aristotélico en sus creencias declaradas, pero su sentido de vida fue el beneficiario de este poder liberador. El siglo diecinueve vio tanto el

comienzo como la cima de una ilustre línea de grandes novelistas Románticos.

Y el más grande de éstos fue Víctor Hugo....

A los lectores modernos, en particular los jóvenes, que han crecido con la clase de literatura que hace que Zola parezca Romántico en comparación, se les debería advertir que un primer encuentro con Hugo les puede resultar impactante: es como emerger de un subsuelo oscuro, de entre los lamentos de cadáveres llagados, hacia el cegador brillo del sol. Así, suministrando un equipo de primeros auxilios intelectuales, sugeriría lo siguiente:

No busquen puntos familiares, no los hallarán; no están ingresando al patio de "los vecinos de al lado", sino a un universo que desconocían que existiera.

No busquen a "los vecinos de al lado", están a punto de conocer a una raza de gigantes, quienes podrían y deberían haber sido sus vecinos.

No digan que estos gigantes son "irreales" porque jamás los vieron antes, revisen *su* vista, no la de Hugo, y *sus* premisas, no las *de él*; no era su propósito mostrarles lo que ustedes habían visto mil veces antes.

No digan que las acciones de estos gigantes son "imposibles", porque ellos son heroicos, nobles, inteligentes, hermosos, recuerden que lo cobarde, lo depravado, lo insensato, lo feo no es todo lo que es posible para el hombre.

No digan que este incandescente nuevo universo es un "escape", presenciarán batallas más duras, más exigentes y más trágicas que las que hayan visto en una esquina de tahúres; la diferencia es ésta: estas batallas no se pelean por dinero de apuestas.

No digan que "la vida no es así", pregúntense: ¿la vida *de quién*?

Esta advertencia es necesaria, dado que la desintegración filosófica y cultural de nuestra época, está reduciendo el intelecto del hombre a lo absolutamente concreto, a la perspectiva inme-

diata y propia de un salvaje, ha llevado a la literatura a la etapa donde el concepto de "universalidad abstracta" se usa ahora para representar la "mayoría estadística". Aproximarse a Hugo con semejante infraestructura intelectual y tal criterio es peor que fútil. Criticar a Hugo por el hecho de que sus novelas no tratan con las vulgaridades cotidianas de las vidas comunes, es como criticar a un cirujano por el hecho de que no pasa su tiempo pelando papas. Considerar que el error de Hugo es el hecho de que sus personajes son "más grandes que la vida misma" es como considerar que el defecto de un avión es el hecho de que vuele.

Pero para aquellos lectores que no ven por qué la clase de gente que los aburre a morir o les desagrada en la vida real debe monopolizar los roles de los personajes de literatura; para aquellos lectores que abandonan la literatura "seria" en número creciente y están buscando el último destello del Romanticismo en las novelas de detectives, Hugo es el nuevo continente que han estado deseando descubrir.

Noventa y tres (*Quatrevingt-Treize*) es la última novela de Hugo y una de sus mejores. Es una excelente introducción a sus obras: presenta, en historia, estilo y espíritu la esencia condensada de aquello que es únicamente "Huguesco".

El escenario de la novela es la revolución francesa, "Noventa y tres" hace referencia a 1793, el año del terror, el clímax de la revolución. Los sucesos de la historia tienen lugar durante la guerra civil de la Vendée, un levantamiento de los campesinos realistas de Bretaña, encabezado por los aristócratas que regresaban del exilio en un desesperado intento por restaurar la monarquía, una guerra civil caracterizada por la salvaje crueldad en ambos bandos.

Una gran cantidad de irrelevancias han sido dichas y escritas acerca de esta novela. En el momento de su publicación en 1874, no fue bien recibida por el enorme público de Hugo ni por los críticos. La explicación habitual de los historiadores literarios es que

el público francés no guardaba simpatía hacia una novela que parecía glorificar la primera Revolución, en un momento cuando la sangre y los horrores de la comuna de París de 1871 todavía estaban frescos en la memoria del público. Dos modernos biógrafos de Hugo hacen referencia a la novela de la siguiente manera: Matthew Josephson, en *Víctor Hugo,* la menciona con su rechazo como "romance histórico" con "personajes idealizados"; André Maurois, en *Olimpo ou la vie de Victor Hugo*, detalla un número de conexiones personales de Hugo con la ambientación de la historia (tal como el hecho de que el padre de Hugo peleó en la Vendée, del lado republicano) luego advierte: "El diálogo [de la novela] es teatral", pero la Revolución Francesa había sido teatral y dramática. Sus héroes habían asumido poses sublimes y las habían mantenido hasta la muerte" (lo cual es una aproximación netamente Naturalista o un intento de justificación).

El hecho es que *Noventa y tres* no es una novela acerca de la Revolución Francesa.

Para un Romántico un escenario es un escenario, no un tema. Su visión está siempre enfocada en el hombre, en los fundamentos de la naturaleza humana, en aquellos problemas y aquellos aspectos de su personaje los cuales se aplican en cualquier época y a cualquier país. El tema de *Noventa y tres,* el cual es representado en variantes brillantemente inesperadas en todos los incidentes clave de la historia y que es la razón motora de todos los personajes y eventos, integrándolos en una inevitable progresión hacia un magnífico clímax es: *la lealtad del hombre para con los valores*.

Para dramatizar ese tema, aislar ese aspecto del alma del hombre y mostrarlo en su forma más pura, para ponerlo a prueba bajo la presión de conflictos mortales, una revolución es un escenario apropiado. La historia de Hugo no está pensada como medio de presentar la Revolución Francesa; la Revolución Francesa es usada como medio para presentar su historia.

No se trata de un código específico de valores lo que le interesa aquí, sino la abstracción más amplia: la lealtad del hombre hacia sus valores, cualesquiera sean sus valores particulares. Aunque la simpatía de Hugo es obviamente para con el bando republicano, él presenta a sus personajes con impersonal distinción, o mejor aún, con una imparcial admiración otorgada equitativamente a ambos bandos del conflicto. En grandeza espiritual, intransigente integridad, coraje sin titubeos y despiadada dedicación a su causa, el viejo Marqués de Lantenac, el líder de los realistas, es el paralelo de Cimourdain, el ex sacerdote que se transformó en líder de los republicanos (y quizás, Lantenac es superior a Cimourdain, en cuanto al color y el poder de su caracterización). La simpatía de Hugo hacia la alegre, tumultuosa, exuberancia de los soldados republicanos es equiparada por su simpatía hacia la triste, desesperada, obstinación de los campesinos realistas. El énfasis que proyecta no es: "¡Por cuán grandes valores luchan los hombres!" sino: "¡De qué grandeza son capaces los hombres cuando luchan por sus valores!".

La interminable imaginación de Hugo se halla en su mayor virtuosismo en un aspecto extremadamente difícil de la tarea de un novelista: la integración de un tema abstracto a la trama de una historia. Mientras que los eventos de *Noventa y tres* son un arrasador torrente emocional dirigido por la inexorable lógica de una estructura de la trama, cada evento caracteriza el tema, cada evento es una instancia de la violenta, torturada, agonizada, y sin embargo triunfante dedicación del hombre a sus valores. Ésta es la cadena invisible, el corolario de la línea de la trama, que une escenas tales como: la harapienta y desgreñada joven madre, tambaleándose ciegamente, con salvaje resistencia a través de las villas en llamas y los campos devastados, buscando desesperadamente a los hijos que ha perdido en el caos de la guerra civil, el pordiosero que actúa de anfitrión de quien fuera su señor feudal, en una cueva bajo las raíces de un árbol, el humilde marinero que debe decidir, sabiendo que por unas pocas horas, en un bote de

remos, en la oscuridad de la noche, tiene el destino de la monarquía en sus manos, la alta, orgullosa figura de un hombre con ropas de campesino y la actitud de un aristócrata que mira desde el fondo de una barranca el reflejo distante de un fuego y se encuentra a sí mismo confrontado por una terrible alternativa, el joven revolucionario, que va y vuelve sobre sus pasos frente a una brecha abierta en una torre que se desmorona, dividido entre la traición a la causa que ha servido toda su vida y la voz de una lealtad superior, la figura de blanca cara de un hombre que se levanta para pronunciar el veredicto de un tribunal revolucionario, mientras la multitud espera en total quietud si perdonará o sentenciará a muerte al único hombre que ha amado.

El mayor ejemplo del poder de la integración dramática es una escena inolvidable que sólo Hugo podría haber escrito, una escena en la cual la agonizante intensidad y el suspenso de un complejo desarrollo son resueltos y superados mediante dos simples líneas de diálogo: "Je t'arrête". "Je t'approuve". ("Te arresto". "Te apruebo"). El lector tendrá que alcanzar las implicancias de estas líneas en su contexto pleno para descubrir quién las dice y qué enorme significado psicológico y grandeza el autor les hace transmitir.

" Grandeza" es la palabra que designa el leitmotiv de *Noventa y tres* y de todas las novelas de Hugo, y de su sentido de vida. Y quizás el más trágico conflicto no esté en sus novelas sino en su autor. Con tan magnífica visión del hombre y de la existencia, Hugo nunca descubrió cómo implementarla en la realidad. Él profesaba creencias conscientes que contradecían su ideal subconsciente y hacían que su aplicación a la realidad fuera imposible.

Nunca llevó su sentido de vida a términos conceptuales, nunca se preguntó a sí mismo qué ideas, premisas o condiciones psicológicas eran necesarias para permitir al hombre alcanzar la estatura espiritual de sus héroes. Su actitud hacia el intelecto era altamente ambigua. Es como si Hugo el artista hubiera abrumado a

Hugo el pensador; como si una gran mente jamás hubiera trazado la distinción entre el proceso de creación artística y el del conocimiento racional (dos métodos diferentes de usar la conciencia propia, que no necesitan oponerse, pero no son lo mismo); como si sus pensamientos consistieran en imágenes, en su obra y en su vida; como si pensara con metáforas, no con conceptos, con metáforas que representaban enormes complejidades emocionales, como símbolos apenas señalados y meras aproximaciones. Es como si las amplias abstracciones emocionales que él manejaba como artista lo hicieran demasiado impaciente para la rigurosa tarea de definir e identificar aquello que él *sentía* más que lo que sabía, y así buscaba cualquier teoría disponible que pareciera *connotar,* más que *denotar* sus valores.

Hacia el cierre de *Noventa y tres*, Hugo el artista dispuso dos oportunidades superlativamente dramáticas para que sus personajes expresaran sus ideas, declarar las bases intelectuales de sus posturas: una, una escena entre Lantenac y Gauvain en la cual el viejo realista debe desafiar al joven revolucionario mediante una conmovedora defensa de la monarquía; la otra, entre Cimourdain y Gauvain, en la cual se deben confrontar cada uno como el vocero de dos diferentes aspectos del espíritu revolucionario. Digo "deben" dado que Hugo el pensador fue incapaz de hacerlo: los discursos de los personajes no son expresiones de ideas, sino sólo retórica, metáforas y generalidades. Su fuego, su elocuencia, su poder emocional parecían abandonarlo cuando debía tratar con cuestiones teóricas.

Hugo el pensador era el arquetipo de las virtudes y los errores fatales del siglo diecinueve. Él creía en un ilimitado, *automático,* progreso humano. Creía que la ignorancia y la pobreza eran las únicas causas de la maldad del hombre. Sintiendo una enorme, incoherente benevolencia estaba impacientemente ansioso de abolir cualquier forma de sufrimiento humano y proclamaba los fines sin pensar en los medios: quería abolir la pobreza sin idea

alguna acerca de la fuente de la riqueza; quería que la gente fuera libre, sin idea alguna de lo que se requiere para asegurar la libertad política; quería establecer la hermandad universal, sin idea alguna de que la fuerza y el terror no la iban a establecer. Dio a la razón por segura y no vio las desastrosas contradicciones de intentar combinarla con la fe, aunque *su* forma particular de misticismo no era de la servil variedad oriental, sino que era más próxima a la de las orgullosas leyendas de los griegos, y su Dios era un símbolo de la perfección humana, a quien adoraba con una cierta confiada arrogancia, casi como a un igual o a un amigo personal.

Las teorías por las cuales Hugo el pensador buscaba implementarlo no tienen cabida en el universo de Hugo el artista. Cuando y a medida que son puestas en práctica, alcanzan lo opuesto de aquellos valores que él conocía sólo como un sentido de vida. Hugo el artista pagó por esa mortal contradicción. Aun mientras ningún otro artista llegó a proyectar un universo tan profundamente alegre como el suyo, hay un sombrío toque de tragedia en todos sus escritos. La mayoría de sus novelas tienen finales trágicos, como si él fuera incapaz de concretar la forma en la cual sus héroes pudieran triunfar en la tierra, y sólo pudiera dejarlos morir en batalla, con su absoluta integridad de espíritu como la única afirmación de su lealtad a la vida; como si, para él, fuera la tierra, no el paraíso, lo que representaba un objeto del deseo que nunca podría alcanzar o ganar.

Tal era la naturaleza de su conflicto: una declarada mística en sus convicciones conscientes, estaba apasionadamente enamorado de la tierra, un altruista profeso, adoraba la grandeza del hombre, no su sufrimiento, sus debilidades o maldades; un declarado defensor del socialismo, era un individualista ferozmente intransigente; declarado campeón de la doctrina de que las emociones son superiores a la razón, logró la grandeza de sus personajes por medio de hacerlos a todos superlativamente *conscientes*, comple-

tamente conocedores de sus motivos y deseos, totalmente enfocados en la realidad y actuando de acuerdo, desde la madre campesina de *Noventa y tres* hasta Jean Valjean en *Los miserables*. Y éste es el secreto de su peculiar forma de "limpieza", esto es lo que da a un mendigo la estatura de un gigante, esta ausencia de ciega irracionalidad y aturdimiento, sin propósito ni rumbo. Esto es la característica propia de todos los personajes de Hugo; es también la característica de la autoestima humana.

¿A qué sector político filosófico pertenece Víctor Hugo? No es accidental que en nuestros días, en una cultura dominada por el colectivismo altruista, no sea él un favorito de aquellos cuyos declarados ideales él abiertamente compartía.

Descubrí a Víctor Hugo cuando tenía trece años en la sofocante y sórdida fealdad de la Rusia soviética. Se tiene que haber vivido en algún planeta pestilente para entender acabadamente lo que sus novelas (y su radiante universo) significaron para mí entonces y significan ahora. Y que esté escribiendo una introducción para una de sus novelas, con el propósito de presentarlas al público norteamericano, tiene para mí, la sensación de la clase de drama que él hubiera aprobado y entendido. Él ayudó a que fuera posible para mí estar aquí y ser escritora. Si puedo ayudar a otro joven escritor a encontrar lo que yo encontré en su obra, si puedo llevar a las novelas de Víctor Hugo parte de la clase de audiencia que merece, lo consideraré como el pago de una incalculable deuda que nunca podrá ser valorada ni cancelada.

Capítulo 11

11. EL PROPÓSITO DE MIS OBRAS

El motivo y propósito de mis escritos es *la proyección de un hombre ideal.* El retrato de un ideal moral, como mi logro literario final, como un fin en sí mismo, para el cual cualquier valor didáctico, intelectual o filosófico contenido en una novela es sólo el medio.

Déjenme acentuar esto: mi propósito *no* es la iluminación filosófica de mis lectores, *no* es la influencia beneficiosa que mis novelas puedan tener sobre la gente, *no* es el hecho de que mis novelas puedan ayudar al desarrollo intelectual del lector. Todos estos factores son importantes, pero son consideraciones secundarias, son meramente consecuencias y efectos, no causas primeras o motores primarios. Mi propósito, primera causa y principal motor es la presentación de Howard Roark o John Galt o Hank Rearden o Francisco d'Anconia *como fines en sí mismos,* no como medios para fines ulteriores. Lo cual, inherentemente, es el mayor valor que pueda ofrecerle a un lector.

Es por esto que siento emociones encontradas, en parte paciencia, en parte diversión y, a veces, una cierta clase de aburrimiento, cuando se me pregunta si soy básicamente una novelista o una filósofa (como si fueran antónimos), si mis historias son vehículos de propaganda para la difusión de ideas, o si la política o la defensa del capitalismo es mi propósito principal. Todas esas preguntas son tan enormemente irrelevantes, están muy lejos del objetivo, muy opuestas a mi manera de llegar a las cosas.

Mi método es mucho más simple y, simultáneamente, mucho más complejo que eso, hablando desde dos aspectos diferentes. La simple verdad es que mi aproximación a la literatura es la de un niño: Yo escribo y leo, por el bien del relato. La complejidad radica en la tarea de traducir esa actitud en términos adultos.

Los concretos específicos, las *formas* de los valores propios, cambian con el propio crecimiento y desarrollo. Los "valores" de la abstracción no. Los valores de un adulto implican a toda la esfera de la actividad humana, incluyendo la filosofía. Pero el principio básico, la función y el significado de los valores en la vida del hombre y en la literatura, permanece constante.

Mi prueba fundamental para cualquier historia es: ¿Querría yo encontrarme con estos personajes y presenciar estos eventos en la vida real? ¿Es esta historia una experiencia que vale la pena vivir por su propio fin? ¿Es el placer de contemplar a estos personajes un fin en sí mismo?

Es tan simple como eso. Pero esa simplicidad involucra la totalidad de la existencia humana.

Involucra preguntas tales como: ¿Qué clase de hombres deseo ver en la vida real, y por qué? ¿Qué clase de eventos, es decir, de acciones humanas quiero ver ocurrir, y por qué? ¿Por qué clase de experiencias quiero pasar, es decir, cuáles son mis objetivos, y por qué?

Es obvio a qué área del conocimiento humano pertenecen todas estas preguntas: al dominio de la *ética.* ¿Qué es el bien? ¿Cuáles son las acciones correctas que debe seguir el hombre? ¿Cuáles son los *valores* apropiados para el hombre?

Dado que mi propósito es la presentación de un hombre ideal, tuve que definir y presentar las condiciones que lo hacen posible y que su existencia requiere. Dado que el carácter del hombre es producto de esas premisas, tuve que definir y presentar la clase de premisas y valores que crean el carácter de un hombre ideal y motivan sus acciones; lo que quiere decir que tuve que definir y presentar un código ético racional. Dado que el hombre actúa entre otros hombres y trata con ellos, tuve que presentar la clase de sistema social que hace posible a hombres ideales existir y funcionar, un sistema libre, productivo, racional que exige y premia

lo mejor en *cada* hombre, grande o común, y que es, obviamente, el capitalismo de "laissez faire".

Pero ni la política ni la ética ni la filosofía son fines en sí mismas, ni en la vida ni en la literatura. Sólo el hombre es un fin en sí mismo.

Ahora observen que los practicantes de la escuela literaria diametralmente opuesta a la mía, la escuela del Naturalismo, afirma que un escritor debe reproducir lo que ellos llaman "la vida real", plenamente "como es", sin practicar selectividad ni ningún juicio de valor. Con "reproducir", ellos quieren decir "fotografiar"; con "la vida real", ellos se refieren a cualquier concreto dado que lleguen a observar; con "como es", ellos dicen "como es vivido por la gente a su alrededor". Pero noten que estos Naturalistas, o los buenos escritores entre ellos, son extremadamente selectivos respecto de dos atributos de la literatura: *estilo* y *personificación*. Sin selectividad, sería imposible lograr cualquier clase de personificación, ni de un hombre inusual ni de uno vulgar que es ofrecido como estadísticamente típico de un gran segmento de la población. Por consiguiente, la oposición de los Naturalistas a la selectividad se aplica a sólo un atributo de la literatura: al contenido o *tema*. Es en relación a su elección del tema que un novelista no debe practicar elección, aseguran ellos.

¿Por qué?

Los Naturalistas nunca han dado una respuesta a esa pregunta, no una respuesta racional, lógica, no contradictoria. ¿Por qué un escritor debería *fotografiar* sus temas en forma indiscriminada y no selectivamente? Porque si bien ellos "realmente" ocurrieron. Registrar lo que realmente ocurrió es el trabajo de un reportero o un historiador, no de un novelista. ¿Iluminar a los lectores y educarlos? Ése es el trabajo de la ciencia, no de la literatura, de los que no escriben ficción, no de los que escriben ficción. ¿Mejorar el destino de los hombres exponiendo sus miserias? Pero *ése* es un juicio de valor y un propósito moral, y un "mensaje" didáctico,

todos los cuales están prohibidos por la doctrina Naturalista. Además, para mejorar cualquier cosa, uno debe saber *qué constituye una mejora,* y para saber eso, uno debe saber qué es lo bueno y cómo alcanzarlo, y para saber eso, uno debe tener todo un sistema de juicios de valor, un sistema de *ética*, lo cual es anatema para los Naturalistas.

Así, la posición de los Naturalistas asciende a conceder a los novelistas absoluta libertad estética en cuanto a *medios*, pero no en cuanto a fines. Puede que ejerciten la elección, la imaginación creativa, los juicios de valor respecto a *cómo* presentan las cosas, pero no respecto a *lo que* presentan, en relación al estilo o la personificación, pero no en relación al *tema*. El hombre, el tema de la literatura, no debe ser visto o presentado selectivamente. El hombre debe ser aceptado como lo dado, lo inmutable, lo que no debe ser juzgado, el status quo. Pero dado que observamos que los hombres sí cambian, que difieren los unos de los otros, que buscan diferentes valores, ¿quién, entonces debe determinar el status quo humano? La respuesta implícita del Naturalismo es: cualquiera excepto el novelista.

El novelista, de acuerdo a la doctrina Naturalista, no debe juzgar ni valorar. No es un creador sino sólo un secretario registrador cuyo amo es el resto de la humanidad. Que otros pronuncien juicios, tomen decisiones, elijan objetivos, luchen por los valores y determinen el rumbo, el destino y el alma del hombre. El novelista es el único paria y desertor de esa batalla. No debe razonar los porqué, sólo debe correr tras su amo, anotador en mano, tomando nota de lo que sea que el amo dicte, recogiendo tales perlas o porquerías que el amo decida arrojar.

En cuanto a lo que a mí concierne, tengo demasiada autoestima como para un trabajo de esa clase.

Yo veo al novelista como una combinación de buscador y joyero. El novelista debe descubrir el potencial, la mina de oro, el al-

ma del hombre, debe extraer el oro y luego conformar una corona tan magnífica como su habilidad y visión le permiten.

Del mismo modo que los hombres con ambición material no revuelven en los basurales, sino que se aventuran lejos, en desoladas montañas en busca de oro, así también los hombres con ambición de valores intelectuales no se sientan en sus jardines, sino que se aventuran lejos en búsqueda de los más nobles, los más puros, los más valiosos elementos. Yo no disfrutaría el espectáculo de Benvenuto Cellini haciendo pasteles de barro.

Es la selectividad respecto al tema, la selectividad practicada muy severamente, muy rigurosamente, muy despiadadamente, lo que yo guardo como el aspecto primario, esencial, fundamental del arte. En literatura, esto significa: *la historia,* lo cual significa: la trama y los personajes, lo cual significa: la clase de hombres y eventos que un escritor elige mostrar.

El tema no es el único atributo en el arte, pero es el fundamental, es el fin para el cual todos los demás son los medios. En la mayoría de las teorías estéticas, no obstante, el fin, el tema, es omitido de la consideración, y sólo los medios son considerados estéticamente relevantes. Tales teorías establecen una falsa dicotomía y afirman que un villano retratado con los medios técnicos de un genio es preferible a un dios presentado mediante la técnica de un amateur. Yo sostengo que *ambos* son estéticamente ofensivos; pero mientras que el segundo es meramente incompetencia estética, el primero es un crimen estético.

No existe dicotomía, ningún conflicto necesario entre fines y medios. El fin *no* justifica los medios, ni en la ética ni en la estética. Y tampoco el medio justifica el fin: no hay justificación estética para el espectáculo de la gran habilidad artística de Rembrandt utilizada para presentar una media res.

Ese cuadro en particular puede ser tomado como el símbolo de todo aquello a lo que me opongo en el arte y la literatura. A los siete años no podía entender por qué alguien desearía pintar o

admirar cuadros de peces muertos, tachos de basura, o campesinas gordas con tres papadas. Hoy, entiendo las causas psicológicas de tal fenómeno estético, y cuanto más lo entiendo, más me opongo.

En el arte y la literatura, el fin y el medio, o el tema y el estilo, deben estar cada uno a la altura del otro.

Aquello que no vale la pena contemplar en la vida real, no vale la pena recrear en el arte.

La miseria, la enfermedad, el desastre, la maldad, todos los negativos de la existencia humana, son temas apropiados para su *estudio* en la vida, con el propósito de entenderlos y corregirlos, pero no son temas propios de *contemplación* por la contemplación misma. En el arte, y en la literatura, se justifica recrear estos negativos sólo en relación con algún positivo, como un rastro, un contraste, como medio de acentuar el positivo, pero *no* como un fin en sí mismo.

Los estudios "compasivos" de la depravación que hoy son pasados como literatura son el callejón sin salida y lápida del Naturalismo. Si sus perpetradores aún sostienen la justificación de que estas cosas son "verdaderas" (la mayoría no lo son), la respuesta es que esta clase de verdad corresponde a historias de casos psicológicos, no a la literatura. La figura de un apéndice infectado e inflamado puede ser de gran valor en un libro de texto de medicina, pero no tiene cabida en una galería de arte. Y un alma infectada es un espectáculo mucho más repulsivo.

Que uno desee disfrutar la contemplación de *valores*, del *bien,* de la grandeza del hombre, la inteligencia, la habilidad, la virtud el heroísmo, no necesita explicación. Es la contemplación del *mal* lo que requiere explicación y justificación; y lo mismo se aplica a la contemplación de lo mediocre, lo infame, lo vulgar, lo carente de significado, lo irracional.

A los siete años, me negaba a leer el equivalente infantil de la literatura Naturalista, las historias acerca de los hijos de los veci-

nos. Me aburrían a muerte. No estaba interesada en esa gente en la vida real; no veía razón alguna para encontrarlos interesantes en la ficción.

Ésta es aún mi posición hoy, la única diferencia es que actualmente conozco su total justificación filosófica.

En lo que hace a escuelas filosóficas, yo me denominaría a mí misma una Romántica Realista.

Consideren el significado del hecho de que los Naturalistas llaman al arte Romántico un "escape". Pregúntense ustedes mismos qué clase de metafísica, qué visión de la vida, esa designación confiesa. ¿De qué constituía el arte Romántico un "escape"? Si la proyección de logros-valor, la proyección de una mejora en lo dado, lo conocido, lo inmediatamente disponible, es un "escape", entonces la medicina es un "escape" de la enfermedad, la agricultura es un "escape" del hambre, el conocimiento es un "escape" de la ignorancia, la ambición es un "escape" de la haraganería, y la vida es un "escape" de la muerte. De ser así, entonces un realista a raja tabla es un carcomido bruto que se sienta inmóvil en el barro, contempla un chiquero y se lamenta que "así es la vida". Si *eso* es el realismo, entonces yo soy una escapista. Así lo fue Aristóteles. Así lo fue Cristóbal Colón.

Hay un pasaje en *El manantial* que trata sobre esta cuestión: el pasaje en el que Howard Roark explica a Steven Mallory por qué lo eligió a él para hacer una estatua para el templo Stoddard. Al escribir ese pasaje, yo estaba declarando consciente y deliberadamente el objetivo esencial de mi propio trabajo, como una especie de pequeño manifiesto personal: "Creo que eres el mejor escultor que tenemos. Creo, porque tus figuras no son lo que los hombres son, sino lo que podrían, y deberían ser. Porque has ido más allá de lo probable y nos has hecho ver lo que es posible, pero posible sólo a través de ti. Porque tus figuras están más privadas de desprecio hacia la humanidad que cualquier otra obra que

haya visto. Porque tienes un magnífico respeto por el ser humano. Porque tus figuras son lo heroico en el hombre".

Hoy, más de veinte años después, desearía cambiar, o, mejor, aclarar, sólo dos pequeños puntos. Primero, las palabras "más privadas de desprecio hacia la humanidad" no son muy exactas gramaticalmente. Lo que quería transmitir era "intacto" de desprecio hacia la humanidad, mientras que la obra de otros lo estaba en cierta medida. Segundo, las palabras "posible sólo a través de ti" no deberían ser entendidas como que las figuras de Mallory eran metafísicamente imposibles, en la realidad; yo me refería a que eran posibles sólo porque él había mostrado el camino para hacerlas posibles.

" Tus figuras no son lo que los hombres son, sino, lo que los hombres podrían, y deberían ser".

Esta línea dejará en claro de quién es el gran principio filosófico que yo había aceptado y estaba siguiendo y del que había estado en busca, mucho antes de que escuchara su nombre "Aristóteles". Fue Aristóteles quien dijo que la ficción es de mayor importancia filosófica que la historia, dado que la historia representa a las cosas sólo como son, mientras que la ficción las representa "como podrían y deberían ser".

¿Por qué debe la ficción representar las cosas "como podrían y deberían ser"?

Mi respuesta está incluida en una declaración de *La rebelión de Atlas,* y en las consecuencias de esa declaración: "Así como el hombre es un ser de riqueza adquirida por sí mismo, así también es un ser de alma adquirida por sí mismo".

Del mismo modo en que la supervivencia física del hombre depende de su propio esfuerzo, así también su supervivencia psicológica. El hombre enfrenta dos corolarios, campos de acción interdependientes en los cuales un constante ejercicio de elección y un proceso creativo constante le son exigidos: el mundo que hay a su alrededor y su propia alma (por "alma" yo quiero decir

consciencia). Al igual que debe producir los valores materiales que necesita para sustentar su vida, así también debe adquirir los valores de carácter que le permitan sustentarlos y hacer que valga la pena vivir la vida. Nace sin el conocimiento de ninguno de ellos. Tiene que descubrir ambos, y llevarlos a la realidad, y sobrevivir dándole forma al mundo y a sí mismo a imagen y semejanza de sus valores.

Creciendo a partir de una raíz común, que es la filosofía, el conocimiento del hombre se ramifica en dos direcciones. Una rama estudia el mundo físico o los fenómenos pertinentes a la existencia física del hombre; la otra estudia al hombre o los fenómenos pertinentes a su consciencia. La primera conduce a la ciencia abstracta, la cual lleva a las ciencias aplicadas de la ingeniería, lo cual conduce a la tecnología, a la producción real de valores materiales. La segunda conduce al arte.

El arte es la tecnología del alma.

El arte es el producto de tres disciplinas filosóficas: metafísica, epistemología, ética. La metafísica y la epistemología son la base abstracta de la ética. La ética es la ciencia aplicada que define el código de valores para guiar las elecciones y acciones del hombre, las elecciones y acciones que determinan el curso de su vida; la ética es la ingeniería que aporta los principios y los planos. El arte crea el producto final. Construye el modelo.

Déjenme enfatizar esta analogía: el arte no enseña, muestra, exhibe la realidad completa, concretada, del objetivo final. La enseñanza es tarea de la ética. La enseñanza no es tarea de una obra de arte, no más de lo que lo es el propósito de un avión. Del mismo modo que uno puede aprender mucho sobre un avión estudiándolo y desarmándolo, así también puede aprender mucho de una obra de arte, acerca de la naturaleza del hombre, de su alma, de su existencia. Pero éstos son meros beneficios ornamentales. El propósito primordial de un avión no es *enseñarnos* a volar,

sino darnos la verdadera experiencia de volar. Así es el principio primordial de una obra de arte.

Aunque la representación de las cosas "como podrían y deberían ser" le ayuda al hombre a alcanzar esas cosas en la vida real, éste es sólo un valor secundario. El valor *primario* es que le da la experiencia de vivir en un mundo donde las cosas son *como deben ser*. Esta experiencia es de crucial importancia para él: es su salvaguarda psicológica.

Dado que la ambición del hombre es ilimitada, dado que su búsqueda y obtención de valores es un proceso de por vida, y cuanto más elevados los valores mayor el esfuerzo, el hombre necesita un momento, una hora o algún período de tiempo en el cual pueda experimentar la sensación de su tarea cumplida, la sensación de vivir en un universo donde sus valores han sido alcanzados con éxito, es como un momento de reposo, un momento para recargar combustible para avanzar. El arte le da ese combustible. El arte le da la experiencia de ver la realidad total, inmediata, concreta de sus objetivos distantes. La importancia de esa experiencia no está en *lo que* aprende de ella, sino en que la experimente. El combustible no es un principio teórico, no es un "mensaje" didáctico sino el hecho vital de experimentar un momento de goce *metafísico,* un momento de amor hacia la existencia.

Un particular individuo puede optar por seguir adelante, por trasladar el significado de esa experiencia al curso real de su vida; o puede que falle en el intento y se pase el resto de su vida traicionándolo. Pero cualquiera que sea el caso, la obra de arte permanece intacta, una entidad completa en sí misma, un hecho de la realidad alcanzado, realizado, inamovible, como una baliza elevada sobre las oscuras encrucijadas del mundo, diciendo: " *Esto es posible".*

Sin importar las consecuencias, esa experiencia no es una estación en el camino que uno pasa, sino una parada, un valor en sí

mismo. Es una experiencia sobre la cual uno puede decir: "Me alegro de haber alcanzado esto en mi vida". No se encuentran muchas de esas experiencias en el mundo moderno.

He leído muchas novelas de las que nada queda en mi mente sino el susurro de restos arrasados hace mucho. Pero las novelas de Víctor Hugo, y unos pocos más, fueron una experiencia irrepetible para mí. Un faro cuya brillante chispa está tan viva como siempre.

Este aspecto del arte es difícil de comunicar, exige mucho del lector o espectador, pero creo que muchos de ustedes me entenderán introspectivamente.

Hay una escena en *El manantial* la cual es una expresión directa de esta cuestión. Yo fui, en cierto sentido, ambas figuras en esa escena, pero fue escrita desde el aspecto de mí como el consumidor, más que como el productor de arte. Estaba basada en mi propio desesperado deseo de la visión del logro humano. Tomé el aspecto emocional de esa escena como enteramente personal, casi subjetivo, y no esperé que fuera compartida por nadie más. Pero esa escena resultó ser la más ampliamente entendida y más frecuentemente mencionada por los lectores de *El manantial*.

Es la escena de apertura de la Parte IV, entre Howard Roark y el muchacho en la bicicleta.

El muchacho pensaba que la obra del hombre "debía ser un escalón más elevado, una mejora sobre la naturaleza, no una degradación. Él no quería despreciar a los hombres; quería amarlos y admirarlos. Pero le aterrorizaba la visión de la primera casa, sala de apuestas y póster de película que encontrara en su camino... Siempre había deseado escribir música, y no podría darle ninguna otra identidad a lo que él buscaba... Déjenme ver eso en un solo acto del hombre sobre la tierra. Déjenme verlo hecho realidad. Déjenme ver la respuesta a la promesa de esa música... No trabajen por mi felicidad, mis hermanos, muéstrenme la suya, mués-

trenme que es posible, muéstrenme su logro, y la noción me dará coraje para el mío".

Éste es el significado del arte en la vida del hombre.

Es desde esta perspectiva que ahora les pediré que consideren el significado del Naturalismo, la doctrina que propone confinar a los hombres a la visión de barrios bajos, salones de apuestas, pósters de película y así hacia abajo, mucho más abajo.

Es la visión Romántica u orientada a los valores de la vida que los Naturalistas consideran "superficial", y es la visión que se extiende tan lejos como el fondo del tacho de la basura lo que consideran "profundo". Es la racionalidad, el propósito y los valores lo que consideran ingenuo, mientras la sofisticación, afirman, consiste en descartar la propia mente, rechazar los logros, renunciar a los valores y escribir palabras de cuatro letras en cercas y veredas.

Escalar una montaña, afirman, es fácil, pero revolcarse en la zanja es un logro notable.

Aquellos que buscan la visión de la belleza y la grandeza están motivados por *el miedo*, afirman ellos, ellos que son la materialización del terror crónico, mientras que se requiere coraje para pescar en los pozos sépticos.

El alma del hombre, proclaman ellos con orgullo de la propia virtud, es una cloaca.

Bueno ellos sabrán.

Es un comentario significativo en base al estado actual de nuestra cultura, que me ha transformado en objeto de odio, difamaciones, denuncias por mi fama de ser virtualmente la única novelista que ha declarado que *su* alma *no* es una cloaca, y tampoco lo es el alma de sus personajes, y tampoco lo es el alma del hombre.

El motivo y propósito de mis escritos puede ser resumido mejor diciendo que si la totalidad de mi obra fuera a estar precedida

de una dedicatoria, se leería: A la gloria del hombre.

Y si alguien me preguntara qué es lo que he dicho para la gloria del hombre, sólo contestaría parafraseando a Howard Roark. Sostendría en alto una copia de *La rebelión de Atlas* y diría: "La explicación está de más".

(*Octubre-noviembre de 1963*)

Capítulo 12

12. LA COSA MÁS SIMPLE DEL MUNDO

Una narración breve

(*Esta historia fue escrita en 1940. No fue publicada sino hasta la edición de noviembre de 1967 de El Objetivista. Donde apareció en su forma original, como fue escrita.*

La historia ilustra la naturaleza del proceso creativo, la forma en la cual el sentido de vida de un artista dirige las funciones integradoras de su subconsciente y controla su imaginación creativa).

HENRY DORN se sentó en su escritorio y miró la hoja de papel en blanco. A través de una sensación de adormecido pánico, se dijo a sí mismo: esto será lo más fácil que hayas hecho.

Simplemente sé estúpido, se dijo, eso es todo. Simplemente relájate y sé tan estúpido como puedas. Fácil, ¿no es así? ¿De qué te asustas, maldito tonto? No crees poder simular ser un estúpido, ¿no es verdad? Eres vanidoso, se dijo con enojo. Ése es todo el problema contigo. Eres tan vanidoso como el infierno. Entonces no puedes ser estúpido, ¿o sí? Lo estás siendo ahora mismo. Has sido estúpido respecto a esto toda tu vida. ¿Por qué no puedes serlo cuando lo necesitas?

Comenzaré a hacerlo en un minuto, dijo. Sólo un minuto más y luego comenzaré. Lo haré, esta vez. Sólo descansaré un minuto, está bien, ¿de acuerdo? Estoy muy cansado. No has hecho nada hoy, se dijo. No has hecho nada durante meses. ¿De qué estás cansado? Es por eso que estoy cansado, porque no he hecho nada. Desearía poder hacerlo... Daría cualquier cosa si pudiera hacerlo ... Detén eso. Detenlo rápido.

Eso es exactamente en lo que no debes pensar. Vas a empezar en un minuto y estabas casi listo. No estarás listo si sigues pensando en eso.

No lo mires. No lo mires. No lo… Lo había mirado. Estaba mirando un grueso libro con una cubierta azul gastada, apoyado en un estante, debajo de revistas viejas. Podía ver, sobre el lomo, las letras blancas que se confundían con el azul descolorido: *Triunfo* por Henry Dorn.

Se levantó y empujó las revistas hacia abajo para ocultar el libro. Es mejor si no lo ves mientras lo estás haciendo, dijo. No. Es mejor si él no te ve mientras lo estás haciendo. Eres un tonto sentimental, dijo.

No era un buen libro. ¿Cómo sabes que era un buen libro? No, esto no va a funcionar. Está bien, *era* un buen libro. Es un gran libro. No hay nada que puedas hacer al respecto. Sería más fácil si pudieras. Sería mucho más fácil. Sería mucho más fácil si pudieras creer que era un mal libro y que merecía todo lo que le ocurrió. Luego podrías mirar a la gente directo a los ojos y escribir uno mejor. Pero no lo creíste. Y te esforzaste por creerlo. Pero no lo lograste.

Correcto dijo. Deja eso. Pasaste por esto, una y otra vez, durante dos años. Por eso déjalo. No ahora… No eran las malas críticas lo que te importaba. Eran las buenas. En particular una de Florette Lumm que dijo que era el mejor libro que había leído, porque tenía una historia de amor tan conmovedora.

Él ni siquiera se había enterado de que había una historia de amor en su libro, y ni sabía que fuera conmovedora. Y las cosas que había ahí, en su libro, las cosas sobre las que se había pasado cinco años pensando y escribiendo, escribiendo tan cuidadosamente, tan escrupulosamente, tan delicadamente como sabía hacerlo, esas cosas, Florette Lumm, no las había mencionado en absoluto. Al principio, luego de que había leído las críticas, había pensado que estas cosas ni siquiera estaban en su libro; sólo había imaginado que estaban, o fue el impresor quien no las incluyó, sólo que el libro parecía muy gordo, y si el impresor las había dejado afuera, ¿qué llenaba todas esas páginas? No era posible

que hubiera escrito el libro en inglés y no era posible que tanta gente brillante no leyera inglés, no era posible que estuviera loco. Entonces leyó su libro nuevamente, con mucho cuidado, y se alegró cuando encontró una oración incorrecta, o un párrafo confuso, o un pensamiento que parecía confuso; dijo, tienen razón, no está ahí, no es claro para nada, era perfectamente justo que lo omitieran y el mundo es un lugar donde el humano debe vivir. Pero luego de haber leído todo su libro, hasta el final, sabía que *estaba* allí, que era claro y hermoso y muy importante, que no podría haberlo hecho mejor, y que nunca entendería la respuesta. Que era mejor que no tratara de entenderla, si deseaba seguir vivo.

Está bien dijo. Ya es suficiente, ¿o no? Ya va más de un minuto y dijiste que empezarías.

La puerta estaba abierta y miró hacia el dormitorio. Kitty estaba allí en una mesa jugando solitario. Su rostro lucía como si fuera muy buena haciendo parecer que todo estaba bien. Tenía una boca adorable. Siempre se podía saber cosas de la gente por la forma de sus bocas. La de ella parecía como si quisiera sonreírle al mundo, y si no lo hacía era su propia culpa, y realmente lo iba a hacer, porque ella estaba bien y también lo estaba el mundo. A la luz de la lámpara su cuello lucía blanco y muy delgado, torciéndose atentamente sobre las cartas. No costaba dinero jugar solitario. Él oía las cartas golpear suavemente y al vapor crujir en la tubería de la esquina.

El timbre sonó, y Kitty vino rauda a abrir la puerta, sin mirarle, su cuerpo ajustado a propósito bajo el infantil vestido estampado de amplia pollera, un vestido muy bonito, excepto que lo había comprado hacía dos años y era de verano. Él pudo haber abierto la puerta, pero sabía por qué ella quería hacerlo.

Él se paró, sus pies separados, su estómago metido hacia adentro, sin mirar la puerta, escuchando. Escuchó una voz y luego escuchó a Kitty decir: "No, lo lamento, pero, en verdad, no necesita-

mos una Electrolux". La voz de Kitty era casi una canción de liberación; como si estuviera haciendo un esfuerzo para no sonar demasiado tonta; como si adorara al hombre de Electrolux y deseara poder pedirle que la visite. Sabía por qué la voz de Kitty sonaba así. Ella había pensado que era el propietario de la casa.

Kitty cerró la puerta, y lo miró, cruzando el cuarto, y sonrió como si se estuviera disculpando, humilde y alegremente, por su existencia, y dijo; "No quiero interrumpirte, querido", y regresó a su solitario.

Todo lo que tienes que hacer, se dijo, es pensar en Florette Lumm y tratar de imaginar qué es lo que le gusta. Sólo imagínate eso y luego escríbelo. De eso se trata. Y tendrás una buena historia comercial que se venderá inmediatamente y te reportará un montón de dinero. Es la cosa más simple del mundo.

Tu no puedes ser el único en el mundo que tenga razón y todos los demás estén equivocados, dijo. Todos te dijeron que eso es lo que debes hacer. Perdiste un empleo y nadie te dio uno nuevo. Nadie te ayudó a conseguir uno. Nadie pareció interesado o comprometido al respecto. Dijeron, ¡fíjate lo que le pasa a un joven brillante como tú! Mira a Paul Pattison, dijeron. Ochenta mil al año y no tiene ni la mitad de tu cerebro. Pero Paul sabe lo que a la gente le gusta leer y se los proporciona. Si dejaras de ser tan obstinado, dijeron. No necesitas ser un intelectual todo el tiempo. Por qué no ser práctico un momento, y entonces, luego de que hayas ganado tus primeros cincuenta mil dólares puedes relajarte y darte el gusto de escribir literatura más elevada, esa que nunca se vende. Dijeron, ¿por qué vas a perder tu tiempo en un empleo? ¿Qué sabes hacer? Tendrás suerte si ganas veinticinco a la semana. Es tonto, cuando tienes un gran talento para las palabras, sabes que lo tienes, si sólo fueras sensato al respecto. Debería ser fácil para ti. Si puedes escribir ficción, cosas difíciles como eso, debe ser una pavada sacar una serie popular o dos. Cualquier tonto puede hacerlo. Dijeron, deja de torturarte. ¿Disfrutas siendo un

mártir? Dijeron, mira a tu esposa. Dijeron: ¿Si Paul Pattison puede hacerlo, por qué tú no?

Piensa en Florette Lumm, se dijo sentado en su escritorio. Piensas que no puedes entenderla, pero puedes, si lo deseas. No trates de ser tan complicado. Sé simple. Ella es fácil de entender. Eso es. Sé simple en todo. Sólo escribe una historia simple. La más simple, la más intrascendente que puedas imaginar. Por el amor de Dios, ¿no puedes pensar en algo que no sea importante, sin que tenga nada importante, ni de la más mínima importancia? ¿No puedes? ¿Eres así de bueno, tonto engreído? ¿De veras piensas que eres tan bueno? ¿Que no puedes hacer nada a menos que sea grande, profundo, importante? ¿ *Necesitas* salvar al mundo todo el tiempo? ¿ *Tienes que* ser una condenada Juana de Arco?

Deja de burlarte de ti, dijo. Tú puedes. No eres mejor que nadie. Rió. *Ésa* es la clase de porquería que eres. La gente se dice a sí misma que no son peores que otros cuando necesitan darse coraje. Te dices que no eres el mejor. Me gustaría que me dijeras de dónde sacaste ese infernal orgullo tuyo. Eso es lo que es. Ningún gran talento, ninguna mente brillante, sólo orgullo. No eres un noble mártir de tu arte. Eres un enorme egoísta, y sólo obtienes lo que mereces.

¿Eres bueno? ¿Qué te hace pensar que eres bueno? ¿Qué derecho tienes para odiar lo que vas a hacer? No has escrito nada en meses. No pudiste. Ya no puedes escribir. Nunca más lo harás. ¿Y si no puedes escribir lo que deseas, qué trabajo tienes para hacer como para despreciar lo que la gente quiere que escribas? Es para lo único que sirves de todos modos, no para grandes historias épicas con mensajes inmortales, y deberías estar muy feliz de poder hacerlo, no estar sentado aquí como un condenado en la celda esperando que le tomen la foto para la primera plana.

Así está mejor. Creo que tienes el ánimo necesario. Puedes comenzar.

¿Cómo empieza uno estas cosas? Bueno, veamos... Debe ser una historia simple, humana. Trata de pensar en algo humano... ¿Cómo se hace para que la mente funcione? ¿Cómo inventa uno una historia? ¿Cómo hace la gente para ser escritor? Vamos, ya has escrito antes. ¿Cómo empezaste en ese entonces? No, no puedes pensar en eso. No en eso. Si lo haces estarás en blanco otra vez, o peor. Piensa que nunca escribiste antes. Es un nuevo comienzo. Estás dando vuelta para empezar una nueva página. ¡Ahí va! Eso estuvo bien. Si puedes pensar en pésimos formalismos como ése lo harás. Estás comenzando a lograrlo...

Piensa en algo humano... Oh, vamos, ¡piensa! ... Bueno, intenta de esta forma: piensa en la palabra "humano", piensa en lo que significa, aparecerá una idea de algún lado... Humano ... ¿Qué es lo más humano que existe? ¿Cuál es la cualidad que todos quienes conoces tienen? ¿Cuál es la cualidad sobresaliente en todos ellos? ¿Su poder motriz? ¿El Miedo? No miedo de alguien en particular, sólo miedo. Sólo una gran fuerza ciega sin ningún propósito. Miedo malicioso. La clase que hace que quieran verte sufrir. Porque ellos saben que ellos también tendrán que sufrir y eso lo hace más fácil, saber que tú también sufres. La clase que les hace querer verte pequeño, tonto y sucio. La pequeña gente es confiable. No es miedo en realidad, es más que eso. Como el señor Crawford, por ejemplo, que es abogado y que se alegra cuando un cliente suyo pierde un juicio. Se alegra aunque pierda dinero; aunque dañe su reputación. Se alegra, y ni siquiera lo sabe. Dios, qué historia hay en el señor Crawford. Si lo pudieras escribir tal como es y explicar por qué él es como es, y...

Sí, se dijo a sí mismo. En tres volúmenes que nadie jamás publicaría, porque dirían que no es verdad y dirían que odio a la humanidad. Detente. Detente ahora mismo. Eso no es en absoluto a lo que se refieren cuando dicen que la historia es humana. Pero es humana. Pero no es lo que quieren decir. Pero es humano. Pero no es eso lo que quieren decir. ¿Qué es lo que quieren decir? Eso

nunca lo sabrás. Oh sí, lo sabes. Lo sabes. Lo sabes muy bien, sin saberlo. ¡Oh detén esto!...

Por qué siempre debes saber el significado de todo. Ése es tu primer error, justo ahí. Hazlo sin pensar. No necesita tener un significado. Debe ser escrito como si nunca hubieras tratado de encontrarle significado a nada, ni siquiera a tu vida. Debe sonar como si eso fuera la representación de la clase de persona que eres. ¿Por qué es que la gente rechaza a aquellos que buscan un significado? Cuál es la verdadera razón de...

¡DETENTE!...

Está bien. Tratemos de encararlo de otro modo por completo diferente. No empieces con una abstracción. Comienza con algo definido. Cualquier cosa. Piensa en algo simple, obvio y malo. Tan malo que no te importará, sea de un modo u otro. Di lo primero que pienses.

Por ejemplo la historia de un millonario que trata de seducir a una pobre joven trabajadora. *Eso* es bueno. Es muy bueno. Ahora continúa. Rápido. No pienses, continúa.

Bueno, es un hombre de aproximadamente cincuenta años. Hizo una fortuna inescrupulosamente, porque es despiadado. Ella sólo tiene veintidós, es muy hermosa, muy dulce y trabaja en el bazar. Si el bazar. Y él es el dueño. Eso es lo que es, un gran magnate que posee toda una cadena de bazares. Esto es bueno.

Un día él llega a esa sucursal en particular y ve a esta muchacha y se enamora de ella. ¿Por qué se enamoraría de ella? Bueno, él está solo. Está terriblemente solo. No tiene un amigo en todo el mundo. A la gente no le gusta como uno es. A la gente jamás le gusta un hombre que ha alcanzado el éxito por sí mismo. Además, la gente es despiadada. No puedes alcanzar el éxito por ti mismo a menos que te aferres a tu único objetivo y dejes todo lo demás. Cuando tienes una gran devoción hacia un objetivo, la gente te llama despiadado. Y cuando trabajas más duro que otros, cuando trabajas como una máquina mientras otros se lo toman

con calma y tú los superas, la gente te llama inescrupuloso. Eso también es humano.

No trabajas tanto sólo para ganar dinero. Hay algo más. Es una gran energía impulsora, ¿una energía creativa?, no, es el principio de la creación en sí misma. Es lo que crea todo en el mundo. Represas, rascacielos y cables transatlánticos. Todo lo que tenemos. Viene de hombres como ése. Cuando construyó los astilleros... oh, ¡pero él es un magnate de bazares!, no, no lo es, ¡al diablo con los bazares!, cuando construyó los astilleros con los que hizo su fortuna, no había nada más que unos galpones y caparazones de almejas. Él construyó el pueblo, construyó el puerto, dio trabajo a cientos de personas, todavía estarían escarbando en busca de almejas si él no hubiera llegado. Y ahora lo odian. Y a él eso no lo apena. Lo aceptó hace mucho tiempo. Simplemente no lo comprende. Ahora tiene cincuenta años y las circunstancias lo han forzado a retirase. Tiene millones y es el hombre más miserable del mundo. Porque quiere trabajar no para ganar dinero, sólo para trabajar, sólo para luchar y arriesgarse, porque esa gran energía no se puede contener.

Ahora cuando conoce a la muchacha, ¿qué muchacha?, oh, la del bazar... ¡Oh, al diablo con ella! ¿Para qué la necesitas? Se casó hace mucho, y ésa no es la historia para nada. A quien conoce es a un joven pobre y luchador. Y él envidia a este joven porque la gran lucha del muchacho aún está por venir. Pero este muchacho, ahora *ésa* es la cuestión, este joven no quiere luchar. Es un chico lindo, capaz y adorable, pero no tiene deseo alguno por nada. Era adecuado para varios empleos diferentes pero los abandonó todos. No existe pasión en él, ningún objetivo. Lo que desea por sobre todo es seguridad. No le importa lo que haga o cómo o quién le dice que lo haga. Nunca ha creado nada. No le ha dado nada al mundo y nunca lo hará. Pero desea la seguridad total del mundo. Y todo el mundo lo aprecia. A todos les simpatiza. Y ahí están, los dos hombres. ¿Cuál de ellos es el correcto? ¿Cuál de ellos es bue-

no? ¿Cuál posee la verdad? ¿Qué pasa cuando la vida los pone cara a cara?

¡Oh, qué historia! ¿No lo ves? No se trata sólo de ellos dos. Es mucho, mucho más. Es toda la tragedia del mundo actual. Es nuestro mayor problema. Es el más importante…

¡Oh, Dios!

¿Crees que puedes? Crees que quizás lo lograrás, si eres hábil, si lo disfrazas de modo que piensen que es sólo una historia acerca de un hombre mayor, nada muy serio, no me importa si no lo entienden espero que no lo entiendan, deja que piensen que están leyendo basura, si tan sólo me dejaran escribirlo, no necesito exagerarlo, no necesito mucho de ello, de saber que es bueno, puedo ocultarlo, puedo satisfacerlos con mucha cosa humana acerca de botes y mujeres y piletas. No lo notarán. Me permitirán hacerlo.

No, dijo, no me lo permitirán. No te engañes. Son tan buenos para eso como tú. Conocen lo suyo como tú conoces lo tuyo. Quizás no sean capaces de explicarlo, qué es o dónde, pero se darán cuenta. Siempre reconocen lo propio de lo ajeno. Además, es un tema controvertido. A los izquierdistas no les agradará. A mucha gente le caerá mal. ¿Para qué quieres un tema controvertido en una historia para una revista popular?

No, regresa al comienzo, donde él es un magnate de bazares… No, no puedo. No puedo desperdiciarlo. Debo usar esa historia. La escribiré, pero no ahora. La escribiré luego de escribir esta pieza comercial. Eso será lo primero que escriba luego de tener dinero. Vale la pena esperar.

Ahora, desde el principio otra vez. Veamos de nuevo. Vamos, no es tan malo ahora, ¿o sí? Ves, no fue para nada difícil, pensar. Vino solo. Simplemente comienza con otra cosa.

Encuentra un comienzo interesante, algo bueno y sorprendente, aun si todavía no sabes de qué se trata ni cómo continuar. Supongamos que abres el tema con una joven que vive sobre un te-

cho, en uno de esos almacenes en un edificio de varios pisos y ella está sentada allí sobre el techo, sola, es una hermosa tarde de verano, y de repente se oye un disparo y una ventana en el edificio de al lado se abre de golpe, vuelan vidrios por todas partes, y un hombre salta por la ventana y cae sobre su techo.

¡Eso! No hay forma de que te equivoques con eso, es tan malo que seguro gustará.

Bueno... ¿Por qué una joven viviría en un depósito? Porque es barato. No, la Asociación Cristiana de Jóvenes sería más barata. O quizás compartir una pieza amueblada con una amiga. Eso es lo que haría una chica. No, no esta chica. No se lleva bien con la gente. No sabe por qué. Pero no puede llevarse bien. Por eso prefiere estar sola. Ha estado sola toda su vida. Trabaja en una enorme, ajetreada, ruidosa y estúpida oficina. Le gusta su techo porque cuando está ahí sola de noche tiene toda la ciudad para ella, y la ve, no como es sino como podría haber sido. Como debería haber sido. Ése es su problema, querer siempre que las cosas sean como deberían ser, y nunca como son. Mira a la ciudad y piensa en lo que ocurre en los pisos superiores, pequeñas islas de luz en el cielo y piensa en grandes, misteriosas cosas que cortan el aliento, no se trata de fiestas de gala ni de borrachos en baños ni en mujeres mantenidas llevando perros.

Y el edificio de al lado es un elegante hotel, y está esa gran ventana justo sobre su techo, y la ventana tiene vidrio opaco, porque la vista es tan fea. Ella no puede ver nada por esa ventana, sólo las siluetas de gente a contraluz. Sólo las sombras. Y ve a este hombre allí, es alto, delgado y levanta los hombros como si estuviera dando órdenes a todo el mundo. Se mueve como si ése fuera un trabajo fácil y ameno para él. Y ella se enamora de él. De su sombra. Nunca lo ha visto ni quiere verlo. No sabe nada de él y tampoco trata de enterarse. No le importa. No es por lo que él es. Es lo que ella piensa de él como debería ser. Es un amor sin futuro, sin esperanza o necesidad de esperanza. Un amor lo suficien-

temente grande como para encontrar felicidad en nada más que en su propia grandeza, irreal, inexpresable, sin exigencias, y más real que cualquier cosa que hay a su alrededor. Y...

Henry Dorn se sentó en su escritorio, viendo lo que los hombres no pueden ver excepto cuando no saben que lo están viendo, viendo sus propios pensamientos en una forma de visión proyectada, más brillante que cualquier percepción de las cosas a su alrededor, viéndolas, no empujándolas hacia adelante, sino viéndolas como un observador apartado sin control de su forma, cada pensamiento un rincón, y una brillante sorpresa encontrándolo detrás de cada rincón, sin crear nada, sino siendo llevado, sin ayudar en nada y sin resistirse, a través de minutos de una sensación como un pago por toda la agonía que pudiera soportar, una sensación que sólo continúa mientras uno no sabe que la siente...

Y luego esa tarde, ella está sentada sola en el techo, hay un disparo, esa ventana estalla, y ese hombre salta hacia afuera cayendo sobre su techo. Ella lo ve por primera vez y ése es el milagro: una vez en su vida, él es como ella quería que fuera, luce como ella quería que luciera. Pero él acaba de cometer un asesinato. ¡No! ¡No! ¡No! No es un crimen que pueda justificar en absoluto. Ni siquiera sabemos quién es, y ella tampoco lo sabe. Pero aquí está el sueño, lo imposible, lo ideal, contra las leyes del mundo entero. Su propia verdad, contra toda la humanidad. Ella tiene que...

¡Oh, detenlo! ¡Detenlo! ¡Detenlo!

¿Bien...?

Cálmate, hombre. Cálmate...

¿Bien? ¿Para quién es que escribes esa historia? ¿Para una revista femenina?

No, no estás cansado. Estás bien. Está todo bien. Escribirás esta historia más tarde. La escribirás después que tengas dinero. Está

todo bien. No te la quitarán. Ahora siéntate en silencio. Cuenta hasta diez.

¡No! Yo te lo digo, tú puedes. Tú puedes. No te has esforzado lo suficiente. Dejas que yo te controle. Comienza a pensar. ¿No puedes pensar sin pensar?

Escucha, ¿no puedes concebir una manera diferente de hacerlo? No pienses en lo fantástico, no pienses en lo inusual, no pienses en lo contrario de lo que cualquier otro desearía pensar, pero busca lo obvio, lo fácil. ¿Fácil, para quién? Vamos. Es así: ocurre que te preguntas a ti mismo: "¿qué pasaría si…?". Así empieza todo el problema. ¿Qué pasaría si no fuera lo que parece en absoluto…? ¿No sería interesante si…?". Eso es lo que haces y no debes hacer. No debes pensar en lo que sería interesante. Pero ¿cómo puedo hacer algo si sé que no es interesante? Pero será interesante para ellos. Por eso lo será para ellos, porque no lo es para ti. Ése es el secreto. ¿Pero entonces cómo sé yo qué es, o dónde ocurre, o por qué?

Escucha, ¿no puedes detenerte por un momento? ¿No puedes apagar ese cerebro tuyo? ¿No puedes hacerlo funcionar sin que funcione? ¿No puedes ser tan sólo un poco estúpido? ¿No puedes ser consciente, deliberadamente, fríamente estúpido? ¿No puedes hacerlo de alguna manera? Todo el mundo es a veces estúpido para con ciertas cosas, hasta el mejor y más brillante de nosotros. Todo el mundo tiene sus defectos, según dicen. ¿No puedes hacer que sea éste el momento?

Querido Dios, ¡déjame ser estúpido! ¡Déjame ser deshonesto! ¡Déjame ser despreciable! Sólo esta vez. Porque lo necesito.

¿No te das cuenta? Es cuestión de intentar un cambio. Sólo haz un simple cambio: en vez de creer que uno debe tratar de ser inteligente, diferente, honesto, atrevido, que uno debe hacer lo mejor que pueda dentro de sus posibilidades y luego esforzarse un poco y lograr aún más, piensa que debes ser soso, maloliente, dulce, deshonesto y seguro. Eso es todo. ¿Ésa es la forma en que

otros lo hacen? No, no lo creo. Terminan en un manicomio en seis meses. ¿Entonces qué es? No lo sé. Quizás eso no es así, pero así funciona. Quizás si nos hubieran enseñado a cambiarlo desde un principio, pero no lo hicieron. Pero algunos de nosotros se dan cuenta a tiempo, y luego ya todo está bien. ¿Pero por qué tiene que ser así? Por qué es que nosotros…

Basta. No estás solucionando los problemas del mundo. Estás escribiendo una historia comercial.

Está bien. Rápido y fríamente ahora. Ponte firme y no dejes que la historia te agrade. Sobre todo, no dejes que la historia te agrade.

Hagamos una historia de detectives. Una de misterio con asesinatos. No existe posibilidad de que una historia de misterio y asesinatos tenga un significado. Vamos. Hazlo rápido, fría y simplemente.

En una historia de misterio debe haber dos villanos: la víctima y el asesino, así nadie se sentirá muy triste por ninguno de ellos. Así es siempre. Bueno, puedes tomarte cierta libertad con la víctima, pero el asesino *debe* ser un villano… Ahora bien, el asesino debe tener un motivo. Debe ser un motivo despreciable… A ver… Ya lo tengo: el asesino es un chantajista profesional que tiene a un montón de gente en sus garras, y la víctima es el hombre que está a punto de descubrirlo entonces el chantajista lo mata. Ése es el motivo más despreciable que se pueda imaginar. No tiene perdón… ¿O sí? Qué tal si… ¿No sería interesante si se pudiera demostrar que el asesino tenía un justificativo? ¿Qué tal si toda esa gente a la que él chantajea es absolutamente despreciable? La clase de gente que hace cosas horribles, pero que logra mantenerse dentro de la ley, de modo que no hay forma de defenderse de ellos. Y este hombre decide deliberadamente convertirse en un chantajista vengador. Averigua cosas sobre toda esa gente y los obliga a entregarse a él. Mucha gente hace una carrera averiguando secretos de otros. Bueno, este hombre busca esos "secretos",

excepto que no los usa para beneficio personal sino para reparar el daño que esta otra gente causa. Es un Robin Hood del chantaje. Los atrapa de la única manera en que pueden ser atrapados. Por ejemplo uno de ellos es un político corrupto, y el héroe, no, el asesino, no, el *héroe* lo droga y lo obliga a votar a favor suyo sobre cierta medida. El otro es un gran productor de Hollywood que ha arruinado un montón de vidas, y el héroe hace que le dé una oportunidad a una actriz de talento sin que tenga que transformarse en su amante. El otro es un deshonesto hombre de negocios y el héroe lo obliga a jugar limpio. Y cuando el peor de todos... ¿cuál es el peor de todos? Un reformista hipócrita, creo, no, es peligroso meterse con eso, es muy controvertido, ¡Oh, qué demonios!, cuando este reformista atrapa al héroe y está a punto de delatarlo, el héroe lo mata. ¿Por qué no? Y lo más interesante de la historia es que toda esa gente será presentada tal como se ven en la realidad. Gente linda, pilares de la sociedad, queridos, admirados y respetados. Y el héroe es un pobre y simple marginal.

¡Oh, qué historia! ¡Probar eso! ¡Probar lo que realmente son algunos de nuestros personajes más populares! ¡Quitarle la máscara a toda la sociedad! ¡Probar que el lobo solitario no siempre es un lobo! Probar la honestidad y el coraje y la fuerza y la dedicación. ¡Probarla a través de un chantajista y un asesino como héroe y dejar que se salga con la suya! ¡Una gran historia! Una importante historia que...

Henry Dorn se sentó muy quieto, las manos apoyadas sobre la falda, encorvado, sin mirar, sin pensar. Luego empujó el block de hojas en blanco a un lado y buscó en el diario en la sección "empleos ofrecidos".

**The Random House Dictionary of the English Language. College Edition, 1968.*

** Atribuir vida o acciones o cualidades propias del ser racional al irracional, o a las cosas inanimadas, incorpóreas o abstractas.*

Table of Contents

1.
2. Catálogo
3. Índice
4. Introducción
5. Capítulo 1
6. Capítulo 2
7. Capítulo 3
8. Capítulo 4
9. Capítulo 5
10. Capítulo 6
11. Capítulo 7
12. Capítulo 8
13. Capítulo 9
14. Capítulo 10
15. Capítulo 11
16. Capítulo 12

Table of Contents

Unnamed
Catálogo
Índice
Introducción
Capítulo 1
Capítulo 2
Capítulo 3
Capítulo 4
Capítulo 5
Capítulo 6
Capítulo 7
Capítulo 8
Capítulo 9
Capítulo 10
Capítulo 11
Capítulo 12

ÍNDICE

Unnamed	1
Catálogo	2
Índice	4
Introducción	5
Capítulo 1	11
Capítulo 2	22
Capítulo 3	32
Capítulo 4	44
Capítulo 5	84
Capítulo 6	106
Capítulo 7	134
Capítulo 8	141
Capítulo 9	155
Capítulo 10	167
Capítulo 11	176
Capítulo 12	189